ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 27
1980

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

La revue STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria teatru, muzică, cinematografie (Études et recherches d'histoire de l'art, Série Théâtre, Musique, Cinéma) paraît 1 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, telex 11226, str. 13 Decembrie nr. 3 cod R 79 517, București, România, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 25 lei pe an. În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, R 79 717, București, Calea Victoriei, 125.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa 71100 Calea Victoriei 196, București.

APARE O DATĂ PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 27 1980

SUMAR

CREAȚIE ȘI SPIRITUALITATE ROMÂNEASCĂ ÎN PERSPECTIVA ISTORICĂ

TENDINȚE ȘI VALORI ÎN ARTA SPECTACOLULUI

ASPECTE ACTUALE ÎN CERCETAREA ISTORIEI TEATRULUI, MUZICII ȘI FILMULUI ROMÂNESC

MODALITĂȚI ANALITICE ALE LIMBAJULUI DRAMATIC, MUZICAL ȘI CINEMATOGRAFIC

NOTE ȘI DOCUMENTE

CRONICA

RECENZII, NOTE DE LECTURĂ

BIBLIOGRAFIE

CREAȚIE ȘI SPIRITUALITATE ROMÂNEASCĂ ÎN PERSPECTIVA ISTORICĂ

DRUMURI ȘI PARTICIPĂRI ROMÂNEȘTI ÎN UNIVERSALITATE

de ION ZAMFIRESCU

Drumul spre universalitate face parte necesară din actele de viață ale națiunilor. Mai precis: națiunile sînt cu adevărat națiuni, ajung să dobîndească efectiv calitate și destinație istorică, dacă paralel cu împlinirile lor locale pot deveni prezențe active și pe planul comunității umane în general. Obiectivul, într-adevăr, este unic; nu însă și mijloacele prin care să poată fi atins. Aceste mijloace diferă; ele țin de specificuri istorice și spirituale, putînd și chiar trebuind să varieze de la națiune la națiune.

Și încă o precizare! — de fapt, aceeași idee de mai sus dar situată sub un alt unghi de privire. Aspirația la universalitate nu înseamnă orgoliu, judecată de sistem ori cumva ipostază utopică. Atît sub raport istoric, cît și moral, ea reprezintă pentru națiunea în cauză o condiție de integrare în marea sinteză umană, întocmai cum în sfera biologică plinătatea funcțională a fiecărei celule în parte este condiție de existență și de unitate pentru întregul organism ca atare.

Viața poporului român aduce — în sensul înfățișat mai sus — o confirmare. Afirmîndu-și ființa proprie — potrivit cu instinctul său de viață și cu simțul său istoric — poporul nostru și-a constituit totodată și o dimensiune universală. Faptul poate fi recunoscut peste tot: și în situațiile de luptători de rezistență, acelea în care trebuia să ne apărăm existența națională, și în situații de pace, acelea în care ni s-a dat posibilitatea să lucrăm mai în liniște la construcția noastră ca popor.

Dezvoltările ce urmează își propun să justifice și să ilustreze prin cîteva linii largi premisele enunțate pînă aici.

Sinteza daco-romană — propriu-zis actul nostru de naștere ca popor — poate lua loc într-o galerie de agregări mari, adevărate puncte nodale, ale istoriei europene. Dacii, ca popor de civilizație agrară, reprezentau o filozofie naturală de stabilitate, de legătură fizică și morală cu pămîntul, de disciplină rezistentă călită în tăceri fecunde, îndelungi și răbdătoare. Roma, sub platoșa ei militară, de asemenea și sub rigoarea gîndirii ei juridico-administrative, adăpostea o viziune de ansamblu asupra lumii, nu mai puțin și o forță civilizatoare capabilă să filtreze și să unifice mulțimi întregi de date și iradieri spirituale ale acestei lumi. Sînt două filoane, acestea, care au intrat adînc, consubstanțial, în însuși temeiul existenței românești.

Putem admite — pe deasupra oricîtor aparențe contrarii — că expediția romană în Dacia nu a fost o simplă acțiune de cuceriri teritoriale, în sensul vulgar al cuvîntului; ea însemna pentru Roma și o treaptă de integrare, poate chiar un corolar necesar, într-un sistem de gîndire și de construcție politică tinzînd înspre agregarea unui stat universal, cu principala lui pondere în continentul nostru european. Riposta populației autohtone cuprinde în ea măreții de epopee. Militarmente,

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 27, P. 3–6, BUCUREȘTI, 1980

era fatal ca sub acţiunea colosului roman puterea de rezistenţă a băştinaşilor să cedeze; moralmente, însă, voinţa acestora de a rămîne egali cu ei înşişi s-a dovedit suverană. Avem de-a face, aici, cu altceva decît cu o confruntare directă între o tabără sigur învingătoare şi o alta virtuală învinsă. Procesul în joc este mai complex decît ar vrea să ni-l arate această schemă. Confruntarea amintită punea faţă în faţă nu două entităţi menite să se extermine reciproc, ci două serii de situaţii şi valori complementare, capabile să transforme conflictualitatea lor iniţială într-o nouă şi durabilă agregare istorică. Urmarea, o cunoaştem. Într-o perioadă de mari şi aspre incertitudini în viaţa continentului nostru, cînd puterea romană începea să decline şi cînd asupra multora dintre întocmirile ei de pînă atunci se adunau norii unui haos ameninţător, noua agregare istorică, în speţă poporul nostru, a putut să însemne în acest colţ de lume un factor de continuitate şi stabilitate. Şi mai tîrziu, de-a lungul mileniului medieval în care continentul european a fost teatrul atîtor valuri de migraţii barbare, această misiune de continuitate şi stabilitate a rămas şi mai departe în fiinţă. Dacă unele din aceste ramuri migratoare, odată ajunse în diferite părţi ale continentului, au putut să se stabilizeze acolo şi să ia parte la formarea de popoare naţionale, faptul se datoreşte, într-o anume măsură, şi acelor deprinderi de civilizaţie pe care ramurile amintite le-au dobîndit aici, în contactul lor cu o populaţie stabilă, purtînd pe actele ei de viaţă sigiliul trunchiului daco-roman.

Geograficeşte, ne aflăm oarecum departe de ţărmurile Mediteranei. Aceasta, însă, nu a împiedicat ca încă din epoci îndepărtate spiritul mediteranean să se reflecte şi să se propage în ţările noastre, cu insigne şi în forme vii, definitorii. Invocînd aceasta, avem în vedere ceea ce acest spirit mediteranean a reprezentat în constituirea culturii europene, ca moştenire greco-latină şi ca determinare umanistă într-o atitudine generală faţă de lume şi de viaţă. În acest sens, fondul bizantin al vechii culturi româneşti — formă statală, concepţie voievodală, protocol de curte, ierarhii sociale, viaţă ecleziastică, stilul arhitectonic al mănăstirilor şi altor edificii de artă, activitatea cancelariilor domneşti, caracterele unor cronici ş.a. — reprezintă sublimări româneşti de civilizaţie bizantină. După căderea Bizanţului sub turci, domnitorii români s-au numărat printre principalii susţinători ai mănăstirilor de la Muntele Athos, important centru cultural, interesînd nu numai teologia ortodoxă, ci şi aspecte de spiritualitate mediteraneană în general. Faptele amintite nu privesc numai istoria noastră naţională. Stăruie în ele şi reflexe cu adresă europeană. Ştim că rezistenţa românească împotriva imperialismului otoman, paralel cu caracterul ei de luptă şi de apărare naţională, a însemnat din partea noastră şi o largă solidarizare cu un patrimoniu spiritual european. Înţelesul de *creştinătate*, în lumina acestei conjuncturi istorice, priveşte şi dincolo de hotarele lui religioase; acestui înţeles i se subsumează instituţii, forme de viaţă şi aspecte de civilizaţie europeană alarmate şi puse în cauză de către ameninţarea musulmană. Desigur, afinitatea noastră mediteraneană a contribuit de aproape ca solidarizarea amintită mai sus să se manifeste activ, înscriindu-se cu rostul ei necesar în funcţionarea unui echilibru european. Istoriceşte vorbind, ne putem întreba: ce s-ar fi întîmplat dacă la această poartă răsăriteană a continentului nostru, de fapt cea mai proprie pentru ca prin ea marea oaste de uscat a semilunii să-şi deschidă drum înspre regiuni vitale ale lumii europene, nu ar fi funcţionat o voinţă tăcută şi adîncă de europenism, ca aceea de care poporul nostru a dat în mod consecvent dovadă?

Pînă în vremuri relativ recente, împrejurările nu au îngăduit ca dezvoltarea creaţiei noastre culte să meargă în pas cu ţările mai libere din centrul şi vestul continentului. Am dat la iveală, în schimb, o puternică creaţie populară. O creaţie populară anume, pe de o parte închizînd în ea profunde macerări autohtone, şi pe de altă parte adăpostind cu aceeaşi tărie sentimentul intens al unor valori general-umane. Iată — drept exemplu exponenţial — *Mioriţa*. Această baladă întruneşte în ea aproape tot ce poate intra constitutiv într-o gîndire umană de conţinut universal. Împleteşte în tainele ei, deopotrivă *şi* sentimentul vieţii, *şi* sentimentul morţii, *şi* sentimentul naturii în totalitatea acesteia. Este un imn de prietenie şi de solidaritate cu întreaga existenţă înconjurătoare. Propagă unde de simpatie universală pentru vocaţia etică şi calitatea sensibilă a fiinţei umane. Putem desluşi în mesajele operei: dăruire, putere de înţelegere, eroism moral, nobleţe iertătoare, voinţă de coborîre în sine, ca şi tot atîta extrapolare în nemărginiri cosmice. O epopee a vieţii — am spune — în care se întîlnesc pentru a-şi da mîna şi pentru a intona împreună o simfonie a destinului, simfonie celebrînd fapte din întreaga sferă a cunoaşterii şi a simţirii omeneşti.

Totuşi şi în trecut, pe deasupra multelor vitregii prin care a trebuit să navigăm, chiar în epoci în care diferite împrejurări contemporane ne impuneau claustrări necruţătoare, am dat lumii

şi culturii universale personalităţi reprezentative. Citām, dintre acestea: domnitori înţelepţi ca Mircea cel Bătrîn şi Ştefan cel Mare; un strateg ca Mihai Viteazul, la ora aceea poate cea mai indicată minte militară pentru a conduce la victorie o coaliţie europeană de armate ale libertăţii; patroni de artă ca domnitorul Constantin Brîncoveanu; umanişti ca Nicolae Olahus; diplomaţi şi călători ca Nicolae Milescu; cărturari ca Miron Costin, Dimitrie Cantemir şi stolnicul Constantin Cantacuzino; exegeţi de speţa corifeilor din Şcoala ardeleană ş.a. Toţi aceştia erau oameni ai pămîntului natal. Capacitatea lor de-a asimila date şi înţelesuri universale nu venea numai pe calea unor influenţe din afară; existau în această capacitate şi dispoziţii proprii, cu misterul lor viu şi fecund, denotînd străfunduri şi virtuţi constitutive ale cugetului nostru comun.

Secolul al XIX-lea — secolul care istoriceşte înseamnă formarea statului român modern — numără o succesiune de evenimente de prim ordin: mişcarea revoluţionară de la 1848, unificarea politică a Principatelor, independenţa de stat a ţării, reforme sociale, reintrarea cu drepturi legitime a poporului nostru în circuitul vieţii europene, stabilirea pe baze moderne a societăţii noastre naţionale. Iar pe plan cultural, secolul al XIX-lea este secolul în care am putut ca în cîteva decenii de libertate să recuperăm lungi întîrzieri pe care în trecut ni le-au impus împrejurările. E suficient să ne amintim, în acest sens, de chipul cum atît în gîndirea revoluţiei noastre paşoptiste, cît şi în justificarea spirituală a evenimentelor politice ce i-au urmat, ne-am însuşit, în ordinea şi pe măsura realităţilor de aici, idei, mesaje şi forme de spiritualitate europene, de la unele de sorginte renascentistă pînă la altele mai noi, de esenţă şi de coloratură romantică.

Dar, să nu insistăm mai mult asupra acestor recapitulări din trecut, pentru ca în schimb, pe linia lor de adevăr şi de continuitate istorică, să încercăm a fixa o seamă de trăsături, tendinţe şi procese în curs!

Sub ochii noştri, azi, priveliştea drumului românesc în universalitate îşi adaugă dimensiuni inedite. Sîntem, din ce în ce mai mult şi din ce în ce mai esenţial, în atenţia lumii. Putem avea sentimentul — sentiment de altminteri împărtăşit de diferite foruri din lume — că în această societate românească importante probleme contemporane îşi dobîndesc o pregnanţă şi o elocvenţă aparte. Economiceşte, pătrundem cu din ce în ce mai multă autoritate pe piaţa mondială. Dăm construcţiei socialiste o interpretare de profund acord cu realităţile româneşti, fără ca prin aceasta să negăm ori să tulburăm ceva din înţelesul universal al doctrinei corespunzătoare. Apărăm ideea colaborării între popoare şi a convieţuirii acestora pe baze de mutualitate şi respect reciproc. Ne străduim să descoperim, să adîncim, să propagăm şi să punem în valoare adevăruri umane capabile să pledeze activ pentru ideea ordinii şi a păcii generale pe glob. Înţelegem că multe din lucrurile care împiedică liniştea lumii contemporane nu provin numaidecît din vicii funciare ale societăţii sau ale naturii umane, ci descind destul de frecvent dintr-o lipsă pe glob de curaj sau de loialitate în a scruta cu putere şi cu răspundere adevăratele resorturi şi probleme de viaţă ale lumii. Ţinem să afirmăm că explozia tehnico-ştiinţifică din epoca de faţă nu îndepărtează sau micşorează cumva categoriile civilizaţiei umaniste, ci dimpotrivă le încorporează într-o complementaritate creatoare. În faţa unor ameninţări contemporane, fie cele răsărite dintr-un spirit contestatar sau altul, fie cele legate de anume psihologii labile în cuprinsul societăţii consumatoare, ne păstrăm cu robusteţe spiritul critic, bineînţeles mai întîi în interesul propriei noastre conservări, dar nu mai puţin şi într-un interes general privind sentimentul valorilor superioare ale vieţii. Nu pierdem nimic din ceea ce spectacolul efervescent al lumii de azi ne înfăţişează atît în mod efectiv, cît şi prin avertizări mai mult sau mai puţin iminente. Ne impunem ca în contextura acestor situaţii să ne păstrăm o judecată limpede, pătrunzătoare, capabilă ca dincolo de contingenţe sau de constrîngeri imediate să descopere esenţe şi să discearnă durate. Simţim, în genere, că epoca în care ne este dat să trăim poartă în ea încărcături cu destinaţie istorică. Fiecăruia în parte, ca şi tuturora la un loc, această epocă ni se adresează cu stringenţe aparte, cerîndu-ne disciplină, înălţime şi chiar depăşire de noi înşine. Multe din acestea sînt lucruri care nu se văd în mod obişnuit; însă ele există, şi nu oricum, ci cu o realitate de adîncuri, în măsură să exprime prin tăceri şi imponderabile o mare putere de viaţă a comunităţii noastre româneşti. Şi trebuie să adăugăm: o putere de viaţă, atît în serviciul destinului nostru naţional, cît şi în acela al universalităţii umane.

E necesar, desigur, să însoţim aceste reflecţii ori constatări şi de o privire în viitor. Aceasta, nu în ton de idealizare, ci cu sentimentul strict al unei datorii. Nu tot ce ţine de viitor este de domeniul necunoscutului. Gîndirea despre viitor presupune, deopotrivă, şi trăsături care din capul locului

pot intra în înțelegerea și stăpînirea noastră. Știm, anume, că viitorul presupune prevedere, așezare de premise, studii anticipative, acțiuni în curs de integrare, garanții de continuitate, încredere în ceea ce putem gîndi și în legile pe care le-am descoperit, voință înfăptuitoare, putere de a construi.

Rîndurile ce urmează se referă la un asemenea viitor, previzibil, poate chiar și categoric.

Unele impasuri din lume, cele care se anunță la orizont, ca și cele care s-au instalat efectiv, vor face necesară o mai intensă, mai scrutătoare, mai determinantă prezență sensibilă și gînditoare a omului. Care om? Răspunsul, tocmai pentru că are gravitate, poate fi formulat simplu și concis. E vorba de omul capabil să pună frînă și să stăpînească în mod responsabil propria lui descoperire. Cu alte cuvinte: a unui om care în fața multitudinii de asalturi ori tentații materiale ale victoriilor de moment să vrea și să aibă tăria de-a apăra calitatea vieții, cu drepturile și datoriile ei spirituale; a unui om apt să înțeleagă că nu se va putea ajunge vreodată în lume la o pace reală a tratatelor fără ca în prealabil să se fi realizat prin cultură și civilizație o pace intrinsecă a conștiințelor; a unui om hotărît să simtă, să conceapă și să trăiască universalitatea, nu doar prin putința de a zbura cu ușurință de pe un aeroport pe altul, ci mai ales admițînd că nici o fericire personală nu ar fi posibilă fără ca la aceasta să contribuie întreaga colectivitate umană.

Existența noastră bimilenară; structura umanistă a psihologiei noastre ca popor; educația pe care ne-a făcut-o lunga noastră navigare istorică prin vitregii și constrîngeri; vocația noastră pentru cultură; experiența de gîndire și de muncă pe care, de aproape patru decenii încoace, ne-o întreține și ne-o intensifică mereu angajarea noastră totală în construcția socialistă a țării; toate acestea ne autoriză ca în marea competiție universală pentru acest *om* al viitorului, noi, românii, să participăm cu încredere, cu simțămîntul suprem al unei investiri.

Judecățile și interpretările consemnate în paginile de față reprezintă în bună parte reluări, adăugiri și reactualizări ale unor idei în genere cunoscute și intrate curent în modul nostru comun de gîndire. Azi, în ambianța de scrutări și evocări istorice prilejuită de aniversarea a 2050 de ani de la întemeierea statului dac centralizat, înțelesurile lor ajung să ne vorbească cu o elocință și o fosforescență aparte. Pentru că această aniversare înseamnă mai mult decît un simplu moment festiv, într-un calendar obișnuit de recapitulări și sărbători naționale. Ea poate și trebuie să fie, mai ales, un mare motiv de meditație istorică și de meditație filozofică, atît cu privire la prezența de pînă acum a comunității românești în ecranul lumii, cît și cu privire la aceea spre care trebuie să aspirăm de acum înainte.

RECEPTARE ȘI CREATIVITATE ÎN ARTA TEATRULUI ROMÂNESC CONTEMPORAN

de ION TOBOȘARU

Creativitatea constituie una din trăsăturile esențiale ale omului, manifestîndu-se în variate domenii ale activității sale. Se exprimă în făurirea valorilor materiale și, evident, în a celor spirituale, artistice. Educarea creativității artistice, nespecializate, la tineri și adulți, determină acte, obiecte estetice care pun în valoare această însușire, potențînd gradul de sensibilitate și inventivitate al celor ce le-au realizat. Ceremonialul unor aniversări — zi de naștere, logodnă, nuntă, sărbători folclorice, datini — ordonează spiritul creativ în eterogenitatea valențelor « esteticului ». În școli, discipline ca desenul, muzica, gimnastica, jocurile sportive și întrecerile, precum și alcătuirea unor colective artistice ce cultivă talentele potențiale, stimulează creativitatea, generînd totodată premisele unei sensibile receptări viitoare. Practica artistică în școli, instituții, întreprinderi, uzine și șantiere, antrenarea membrilor colectivelor la acțiuni și activități spectaculare dinamizează creativitatea, exercitînd o educație estetică permanentă.

Pe lîngă deprinderile artistice în cadrul cărora se dobîndesc datele creativității, educația estetică reclamă acomodarea publicului sau a viitorului public cu elementele fundamentale ale spectacologiei. Este necesar ca educația estetică sistematică, ca formă optimă, instituționalizată sau exercitată prin alte modalități, să trezească interesul publicului față de specificitatea artei spectacolului și a limbajului scenic. O experiență pozitivă, în legătură cu educația estetică nesistematizată a publicului, se realizează prin intermediul Asociației oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale (A.T.M.) care, prin Secția sa de critică, programează anual la Satu Mare un colocviu intitulat « Arta actorului și publicul contemporan ». Timp de zece zile sînt vizionate spectacole reprezentative pentru interpretarea actoricească, urmate de dezbateri pe grupe și seminarii. Aceste grupe ce numără « subiecți » din diferite domenii de activitate sînt conduse de specialiști, în cadrul discuțiilor fiind abordate probleme de spectacologie, de « gramatica » spectacolului contemporan, de estetica artei actorului, de tehnica spectacolului, de psihologia și sociologia teatrului. Legătura directă a participanților, a publicului, cu creația scenică și în mod expres cu problemele artei actorului reprezintă un semnificativ moment cultural-artistic al instruirii estetice. Evocăm această formă de educație și cunoaștere fără a minimaliza însă rolul universităților cultural-științifice, al cluburilor, al așezămintelor de cultură, al studiourilor experimentale de teatru, largă rețea de difuzare a culturii teatrale ce evidențiază importanța acordată fenomenului de creativitate artistică și nucleelor organizatorice ale acestui amplu proces de afirmare a spiritualității românești actuale.

Se impune, deci, constatarea că în asimilarea valorilor estetice ale teatrului, a întregului complex cultural pe care îl formează scena, educația permanentă pentru frumos constituie o problemă esențială cu repercusiuni directe în configurarea și afirmarea profilului omului contemporan. Rezultatele unei elevate asimilări estetice a spectacolului sînt corelate cu « lectura » sensibilă, afectivă a

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST., ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 27, P. 7–11, BUCUREȘTI, 1980

creației scenice, în densitatea semnificațiilor ei cu posibilitatea de a decodifica arta spectacolului « citind » semnele sale și adaptîndu-le spiritului contemporaneității, cu capacitatea de a descifra universul uman exprimat prin mijloacele specifice ale limbajului teatral, de a formula judecăți de valoare argumentate. Elementele concrete ale spectacolului « lovesc » direct retina ; concomitent, însă, valorile lui incită spiritul reflexiv al spectatorului. Gradul de participare și de integrare a spectatorilor în fabulația spectacolului, determinat parțial de modalitatea construcției regizorale și de dinamica continuă, inventivă a modurilor de comunicare în teatrul contemporan, se măsoară prin creativitatea publicului, cultivată și neîntrerupt adaptată formelor înnoitoare ale muncii, fortificată de climatul socio-cultural pe care societatea socialistă îl statornicește prin ponderea acordată omului și afirmării sale în zonele civilizației materiale și spirituale revoluționare, moderne și umaniste.

Asimilarea valorilor spectacolului, cercetarea complexă a acestui proces în datele sociologiei, psihologiei și esteticii ne obligă a lua în considerație cîteva categorii indispensabile constituirii sale. *Asimilarea (receptarea)*, acțiune pe care doar creativitatea umană o desăvîrșește, pune în valoare *atitudinea estetică* a subiectului (publicul), *idealul* său polivalent *(artistic, moral, politic)*, *gustul artistic* și *emoția estetică* — trăsături în cadrul cărora se exprimă *viziunea*, *concepția*, *poziția social-politică a receptorilor.* Ca proces angajat, integrat în circuitul climatului ideologic al socialismului multilateral dezvoltat, asimilarea, cu toate implicațiile sale, contribuie la dezvoltarea spiritualității umane actuale. Intervenția educațională asupra actului de receptare se impune ca o necesitate, în legătură directă cu formarea publicului, cu stimularea și orientarea vocației sale spre valorile cultural-artistice care îi vor determina profilul. Sociologii culturii teatrale întreprind anchete și evidențiază prin date statistice preferințele publicului, formulează concluzii privind apetența spectatorilor pentru un anumit gen de reprezentații, autor, concepție regizorală, personalitate actoricească. Opiniile artistice ale spectatorilor atestă un adevăr uneori discutabil, ce nu se verifică pe deplin. Cert este însă că producția repertorială a anului 1979, indiferent de testele sociologice, evidențiază cîteva spectacole de referință. Menționăm *Furtuna* de Shakespeare, *Să îmbrăcăm pe cei goi* de Pirandello, *Nu sînt Turnul Eiffel* și *Interviu* de Ecaterina Oproiu, *Clipa* de Virgil Stoenescu, după excelentul roman al lui Dinu Săraru, *A cincea lebădă* de Paul Everac. Din spectacolele menționate se detașează personalități ale dramaturgiei, creații regizorale, interpretări actoricești. Opera dramatică a Ecaterinei Oproiu, de maximă incandescență spirituală, proiectează în *Interviu*, într-o inedită formulă dramatică, portrete morale în care tandrețea, verva și aciditatea critică alternează în arta savantă a reliefurilor caracterologice ; *Nu sînt Turnul Eiffel* constituie o odă închinată fericirii, un imn al bucuriei pe care Ecaterina Oproiu, prin intermediul unui conflict aparent facil și a unei trepidante acțiuni, îl compune într-un registru modern. Cele două spectacole, în inspirata concepție regizorală a Cătălinei Buzoianu, evidențiază în *Interviu* jocul actorului Octavian Cotescu, arta « monstrului sacru », ispitit în creație de subtilitatea verbului prin a cărui catifelată rostogolire adevărul se comunică și devine expresiv, grație modalităților firescului convertit în opera scenică ; în *Nu sînt turnul Eiffel*, Leopoldina Bălănuță fascinează prin convingere, participare și știință a psihologiei aplicate, iar cuplul Carmen Galin și Ștefan Iordache se înscrie prin perfecțiunea acordurilor interpretative în contururile actuale ale conceptului de actor total. *A cincea lebădă*, de Paul Everac, în regia lui Tudor Mănescu, continuă discursul etic prilejuit de ultima lebădă, balerina care trezește sentimentele unui funcționar limitat de orizonturi închise, victimă și prizonier al stereotipiei diurne. Protagonista, Irina Mazanidis, aduce înfiorarea tinereții în ale cărei unde tristețea răscolitoare și un înduioșător umor multiplică ipostazele morale ale virtuozei interprete în scene de autentică creație. Dramă și spectacol de teatru în montarea lui Constantin Dinischiotu, film de tensiune dramatică în viziunea regizorală a lui Gheorghe Vitanidis, *Clipa* (după romanul lui Dinu Săraru) reconstituie mentalitatea revolută, dogmatică și periculoasă a unor personaje ce întruchipează stîngismul, cu întreg cortegiul nefastelor lui repercusiuni. Spiritul contemporan al montării, ardoarea lucidității cu care este dinamizată evoluția satului populat de caractere în devenirea istorică fac ca atît dramatizarea cît și ecranizarea să se constituie în documente politice vibrante, articulate de forța narativă a romancierului, transfigurate și redimensionate de particularitățile specifice ale spectacolului.

Alături de reprezentațiile teatrale care aduc în scenă dramaturgia românească actuală, semnificative momente sînt marcate de capodopere ale dramaturgiei universale precum *Furtuna* de Shakespeare și *Să îmbrăcăm pe cei goi* de Pirandello. *Furtuna*, montată de Liviu Ciulei, recompune cu o extraordinară forță imaginativă și rigoare lumea și universul shakespearian, într-un demers în

cadrul căruia regizorul clădeşte un templu raţiunii umane şi forţelor sale invincibile. În spectacolul pirandellian *Să îmbrăcăm pe cei goi*, Valeria Seciu interpretează rolul Ersiliei Drei. Partitura dificilă oferă marii actriţe— căci Valeria Seciu reprezintă o culminanţă în arta scenică românească, indiferent de timpul istoric— planul arhitectural al construcţiei pe care ea însăşi o durează. Perfecţiunea transfigurării, halucinanta ardere interioară, compunerea iscusită a mişcărilor fragile sînt firele de aur ce ţes hlamida imperială a actriţei. Cei ce au văzut-o sau o vor vedea, fi-vor însoţiţi de imaginea Ersiliei Drei, a Valeriei Seciu, şoptind, spre a nu tulbura ora, « et in Arcadia ego ».

Am conspectat, selectiv, cîteva spectacole actuale, de referinţă superioară, în intenţia unei fugare demonstraţii care vrea să sublinieze ideea suficientelor premise pentru o receptare modernă, benefică asimilării valorilor teatrului contemporan. Starea teatrului românesc în raport cu dramaturgia actuală, valorificarea dramaturgiei clasice naţionale şi universale, inovaţiile regiei, modernitatea artei actorului, diversitatea formulelor de spectacol reflectă ascendenţa culturii artistice româneşti şi climatul privilegiat al dezvoltării sale. Teatrul, astăzi, creează publicul şi, simultan, publicul contribuie la evoluţia artei scenice. Echilibrul relaţiei, asemănător vaselor comunicante, deschide cîmp înnoitorului proces, continuu şi peren. Destinul teatrului şi longevitatea sa durează prin ideal; modificările idealului artistic în societatea socialistă, acordate la mentalitatea timpului, a omului, atestă eternitatea artei. Modalitatea estetică a teatrului românesc contemporan este un proces în plină desfăşurare, ale cărui valori şi linii de forţă conturează viitoarea tradiţie a unui teatru nou, *un teatru politic de artă*, puternic ancorat în realitatea şi idealurile revoluţionare ale societăţii noastre, expresie a creativităţii artistice a poporului nostru.

Interesul cu care este primit şi cercetat azi fenomenul artistic constituie o trăsătură esenţială a culturii româneşti. Receptarea adecvată a spectacolului de teatru contribuie la dinamizarea lui. Vocile creaţiei scenice pot fi auzite în atitudinea estetică a publicului, prin intermediul căreia plăcerea şi spontana bucurie a contemplării — reacţie activă — capătă valenţe reflexive, teoretice. O matură receptare a spectacolului face ca publicul, depăşind contactul senzorial, intuitiv, să pătrundă în operă descifrîndu-i structurile particulare, diferenţiale, să devină capabil a conecta sentimentul admiraţiei cu stimulii intelectivi ai asociaţiilor particulare şi generale în sfera ansamblului spiritual uman. Publicul adevărat — prin atitudinea sa estetică, prin gradul său de cultură şi de participare, prin capacitatea contemplării « tehnice » a spectacolului, prin recunoaşterea particularităţilor limbajului artistic, provoacă şi determină succesul spectacolului. Sensurile multiple ale comunicării artistice în teatru, mesajul operei şi penetranţa sa, decodificarea conotaţiei, însumează unele aspecte — sub formă de deziderat, poate — utile în alcătuirea sensibilităţii artistice a publicului. Receptarea reprezintă într-un anumit fel o modalitate de cunoaştere a realităţii, modalitate raportată operei. Procesul receptării implică valorizare. Indiferenţa faţă de creaţia scenică situează subiecţii (publicul) în zona opacităţii sau într-un teritoriu de pauperism spiritual. Receptarea şi formularea judecăţii de valoare se află într-un raport compensatoriu, de complementaritate. Realizarea complexului proces de educare a publicului se întemeiază pe explorarea surselor creativităţii şi ale sensibilităţii umane, integrîndu-le apoi valorilor civilizaţiei artistice, în « teatrosfera » societăţii socialiste. Receptarea naivă se transformă în receptare complexă — estetică, morală, civică, politică —, aptă să valorifice tensiunea, incandescenţa şi inefabilul creaţiei teatrale, tonalitatea sa particulară, densitatea ideilor şi a sentimentelor.

Consideraţiile formulate în legătură cu publicul, cu asimilarea valorii, cu procesele de receptare, de contemplare şi creativitate reprezintă ansamblul unor aspecte ale problemei care deschid relaţiei creaţie scenică—public receptor posibilitatea pluralităţii de perspectivă în continua circulaţie şi devenire a operei, dinamică în sensuri şi permeabilă unor multiple semnificaţii. Comunicarea creaţiei artistice, valoarea intrinsecă a datelor ce alcătuiesc universul uman transfigurat de artă şi procesul de valorizare a lor concordă cu concepţia artistică a publicului, cu propensiunea lui către arta spectacolului contemporan. Tendinţa specializării receptării artistice, în sensul unui proces educaţional complex, presupune formarea sensibilităţii umane şi atingerea unui grad de cultură la nivelul orientărilor umaniste pe care societatea socialistă le imprimă astăzi oricăror forme de artă.

Asimilarea valorilor estetice ale teatrului ca parte componentă a activităţii noastre spirituale devine certitudine în societatea socialistă românească, graţie interesului ce se acordă omului şi fericirii sale, năzuinţelor de a cunoaşte şi statornici valorile culturii şi ale civilizaţiei în contextul istoriei contemporane.

Răspunderea socială a creației, rolul ei informativ, formativ și stimulativ, polarizează atenția publicului care devine tot mai mult un atractiv obiect de studiu în modernele cercetări interdisciplinare ale esteticii artelor.

Integrată într-un sistem cultural dinamic și activ, critica de teatru contribuie astăzi la perfecționarea vieții teatrale, la evoluția estetică a teatrului, și, în egală măsură, la asimilarea valorilor lui estetice. Corelarea opiniilor criticii de teatru cu cele ale politicii repertoriale impulsionează calitatea și eficacitatea repertoriului, pe linia promovării autenticelor valori ale dramaturgiei românești și universale din trecut ca și din prezent. Peisajul variat al repertoriului din diferitele teatre ale țării reflectă preocuparea constantă pentru dramaturgia originală inspirată din universul contemporan sau al istoriei țării, pilduitoare în fapte ce pun în valoare conștiința națională a poporului român și, de asemenea, prețuirea acordată teatrului universal, clasic și contemporan, într-un vital proces de moștenire culturală. Eforturile creatorilor și, implicit, ale criticii de a consolida viața teatrală se repercutează în adîncirea sensibilității publicului nostru și în lărgirea orizontului său de cunoaștere. Critica de teatru este chemată astăzi să contribuie la stimularea valorilor estetice și, preponderent, la educarea complexă a publicului. Valorile estetice ale teatrului nu sînt autonome, iar interferența lor fertilizantă cu valorile de ordin moral, civic, patriotic fac ca în actul receptării acestea să acționeze simultan asupra subiectului, într-un cîmp cultural propice maturizării lui spirituale complexe. Publicul ca individ sau grup social se raportează nu numai la valorile estetice ale teatrului ci, concomitent, la un întreg sistem axiologic, năzuind continuu către dobîndirea unei sporite puteri de discernămînt, potrivit felului în care a fost format « spiritual » de întreg mediul socio-cultural în cercul căruia își consumă existența. Așadar, publicul manifestă preferințe, face dovada unei anumite originalități în actul receptării și, în dese împrejurări, participarea sa sporește intensitatea emoțională și rațională a procesului de creație în arta scenică. Poziția activă a publicului constă în asimilarea originală a valorilor, ceea ce impune ca spectacolul în substanța sa estetică, prin structura sa integrată multiplelor valori, să dea « ființă expresivă » conținutului comunicării. Căci teatrul, asemenea celorlalte ramuri ale creației artistice, reflectă, descoperă lumea și o recompune în semne, comunică, dialoghează, primește influența « răspunsului » subiecților-spectatori, își modifică echilibrul de forțe și valori, înnoindu-și perpetuu « modalitățile estetice ». Cum valorile estetice sînt formativ-educative, rezultă importanța constituirii lor, benefice pentru subiectul-receptor, deci pentru public și « publicuri ». Asimilarea valorilor estetice reclamă perfecționarea spectacolului ca obiect estetic și, simultan, modificări de ordin calitativ ale subiectului-receptor. Exigențele publicului determină și sporirea modalităților estetice pe care le acuză teatrul astăzi. Relația dintre valoarea estetică a spectacolului și asimilarea acesteia de către public obligă arta scenică să rimeze cu datele fundamentale ale umanismului socialist și revoluționar al societății noastre. Relația menționată se cuvine să poarte amprenta spiritualității contemporane și să aibă în vedere eforturile comune în amplul proces de educare a publicului nostru. Rămîne în istoria unui popor cultura spirituală și civilizația imaginii artistice. În procesul asimilării valorilor estetice, inovațiile timpului nostru vor deveni tradiții pentru viitorime. Înseamnă deci, că arta și experiența creatoare a societății socialiste românești va urma să configureze în imagini mentalitatea timpului nostru și să devină oglinda semnificativelor mutații ce s-au produs în țara noastră în ultimele decenii. Durînd opere contemporane, asimilarea valorii lor va asigura continuitatea procesului în istorie. Astăzi, în cultura noastră, valorile prezentului se conjugă cu cele ale trecutului, contribuind eficace la dinamizarea cunoașterii și a formării unei noi sensibilități artistice. Cultul valorii artistice actuale, privite în operă, ca obiect pentru subiect și ca subiect ce prin penetranță prelungește, amplificîndu-le, datele calitative ale creației artistice, ridică multiple probleme înscrise în cercul imperativelor vieții noastre spirituale, cultural-artistice. Calitatea valorii estetice impregnate de dimensiunile valorilor etice și civice reclamă datoria de onoare a artistului ca prin cunoaștere și prospectare să construiască opere care să reflecte superioritatea societății noastre, pe multiple planuri. Teatrul și publicul, în epoca pe care o scrutăm, implică îmbogățirea premiselor teoretice ale criticii sub raportul asimilării valorii artistice de către public; critica de teatru trebuie să fie aceea care corectează devierile de gust, maturizează receptarea și, solidară cu creația scenică, limpezește semnificațiile acesteia, decodifică limbajul teatral, conectîndu-l cu energiile intelective ale publicului. Prezența valorii și necesitatea asimilării ei adecvate în cîmpul socio-cultural al socialismului constituie un activ efort, general, teoretic și practic, în orientarea și modernizarea procesuală a culturii românești actuale.

RÉCEPTIVITÉ ET CRÉATIVITÉ DANS L'ART DE THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN

RÉSUMÉ

L'étude analyse la problématique de la relation entre la créativité, en tant que facteur, but et impulsion de l'art théâtral roumain contemporain, et la réception, en tant que processus en cours d'élévation et accomplissement par l'intervention de la créativité dans le spectacle de théâtre, mais aussi dans l'ample action d'éducation formative artistique des masses larges de spectateurs. Le théâtre roumain contemporain est un théâtre par excellence axiologique, orienté et construit en un système multiple de valeurs — esthétiques, éthiques, politiques, sociales — évoluant sous le signe de l'humanisme révolutionnaire. Illustré dans le cadre de l'ouvrage par de récents spectacles de référence, l'originalité et la force dramatique desquels le situent à un haut degré compétitif européen, notre théâtre s'inscrit comme une présence très vive dans le champ des arts et de la culture roumains, déterminant, par une réponse réactive normale, la constitution d'un public nouveau, de la plus large provenance socio-culturelle et en voie d'acquérir des capacités supérieures de réception du spectacle d'art. La modalité esthétique du théâtre roumain contemporain est un processus en plein déroulement, dont les valeurs et les lignes de force tracent le contour de la future tradition d'un théâtre nouveau, un *théâtre politique d'art*, puissamment ancré dans la réalité et les idéals révolutionnaires de notre société, expression de la créativité artistique de notre peuple. De même, en activant le facteur de la créativité du milieu récepteur (le public), ce théâtre de perspectives futures accroît en une même mesure la potentialité des structures et des fonctions axiologiques, l'évolution de la relation réception-créativité s'effectuant en une interdépendance dialectique.

MODALITĂȚI ȘI STRUCTURI NOI ÎN DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ (1944—1979)

de ANA-MARIA POPESCU

Dacă în poezia românească contemporană se face permanent și deopotrivă simțită ampla deschidere spre trecutul ei, dar și spre generoasele experiențe moderne, dacă romanul demitizează înfățișarea lumii înconjurătoare, și în ultimul deceniu deschide cu forță « procesul conștiinței contemporane », asociat cu « procesul conștiinței estetice », dramaturgia este, mai mult decît oricare alt gen literar, și, esențial pentru precizarea substanței sale particulare, structurată de simțul acut al timpului și al istoriei. Înțelegerea « eternității momentului », ridicarea faptului cotidian la categorie estetică, pătrunderea sensurilor fundamentale ale istoriei și stabilirea corelației semnificative între trecut și prezent condiționează în mod necesar dimensiunea și universul specific al dramaturgiei, care a străbătut un drum, nu îndelung, dar concentrat, esențializat, pentru a ajunge la actuala treaptă de cunoaștere artistică, pentru a constitui ponderea principală în configurarea conceptului de repertoriu național. Formarea unei concepții filozofice, făurirea unei metode de creație sînt fenomene complexe, contradictorii, bilaterale. Determinate de noile realități sociale, economice, politice sînt întregite prin contribuția fiecărui scriitor, pentru că « omul nu rezumă universul, ci îi adaugă ceva, îl îmbogățește »[1].

ETAPE ÎN DEZVOLTAREA DRAMATURGIEI ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE

Dramaturgia, ca gen literar și bază determinantă a spectacolului, parcurge trei perioade, condiționate și diferențiate istoricește, care reflectă evoluția societății, a concepției despre lume și viață, dar și a gîndirii artistice și modalităților de creație. Perioadele nu sînt strict delimitate, unele fenomene se prelungesc, dialectic, de la o etapă la alta, drama istorică, în schimb, nu cunoaște decît două etape esențiale. Însușirea organică în profunzime, cu toate nuanțele și implicațiile, a concepției materialist-dialectice și istorice care să ofere o bază nouă, largă, de desfășurare a realismului, se realizează prin acumulare, în timp; adeziunea de principiu s-a dat (în perioada 1944—1954) în cele mai multe cazuri spontan, consemnînd și pe plan teatral un eveniment istoric la care au participat alături de scriitori consacrați : Camil Petrescu, Mihail Sorbul, Victor Eftimiu, Al. Kirițescu, Tudor Mușatescu, Mircea Ștefănescu ș.a. și noua generație de dramaturgi : Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Sütö Andras ș.a.

În afară de unele piese de neîndoioasă valoare artistică și care, cu excepția *Omului din Ceatal* (1946—1947) de Mihail Davidoglu, nu sînt inspirate din lupta înverșunată a forțelor contrarii

[1] Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1975, p. 88.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 27, P. 13—19, BUCUREȘTI, 1980

din societate — *Asta-i ciudat* de Miron Radu Paraschivescu, *Mitică Popescu* de Camil Petrescu (scrise cu puţin timp înainte de 23 August 1944, dar jucate, în premieră, curînd după această dată, prima în 1945, a doua în 1946), de exploziva comedie satirică a lui Mihail Sebastian, *Ultima oră* (1945—1946), de piesele istorice ale lui Al. Kiriţescu[2], de *Bălcescu* (1948—1949), de Camil Petrescu, de piesele lui Radu Stanca[3], reprezentate, unele dintre ele, începînd din deceniul şapte, şi, poate de alte cîteva, puţine, literatura dramatică a acestei prime perioade a avut un caracter hibrid. Contactul cu un univers nou — totuşi insuficient cunoscut — îi solicita pe dramaturgi, dar ei interpretau de multe ori rigid, sau superficial, fie urmăreau aspecte neesenţiale şi uneori amestecau neconcludent, în pripă, formule teatrale care s-au bucurat de succes cu idei şi formule noi, ceea ce explică stereotipia şi lipsa de viabilitate a multor piese.

Trăsătura dominantă şi originală a pieselor inspirate din actualitate o constituie redarea conflictului esenţial, a ciocnirii deschise între două lumi diametral opuse. Această contradicţie este, însă, adesea simplificată, pentru că personajele sînt întruchiparea exclusivă a unei idei, incapabile să-şi imagineze, fie şi parţial, pe cele ale adversarilor. Expunerea directă a conflictului social, filtrat de viziunea artistului angajat, conferă totuşi conflictului o anumită tensiune, pe eroi îi modelează aproape exclusiv pe o singură dimensiune ; drama se naşte din acuitatea *ciocnirii unice*, din sensul şi semnificaţia socială, politică a acţiunii dramatice, nu din diversitatea şi complexitatea caracterelor şi conflictului. Sub acest aspect, al surprinderii — pentru prima dată în istoria literaturii noastre dramatice — *a esenţei conflictului social*, piese ca : *Minerii* (1947—1949), *Cetatea de foc* (1949—1950), de Mihail Davidoglu, *Ziua cea mare* (1949—1950) de Maria Banuş, *Mireasa desculţă* de Sütö Andras şi Hajdu Zoltan (1951—1952), *Oameni de azi* de Lucia Demetrius (1952—1953) ş.a. au lansat — sub zodia unei filozofii generos umaniste — idei revoluţionare, situaţii dramatice inedite, au deschis drum pe scenă conflictului fundamental, stîngaci sau ostentativ prezentat uneori, s-au străduit să impună, cu unele stridenţe, un personaj nou, cu insistenţă denumit personaj pozitiv. Ceea ce rămîne preţios, după ani, din acest domeniu străbătut de căutări febrile, dar dominat de schematism, este semnificaţia istorică de document literar a acestor piese.

După această primă etapă care s-a închegat greu şi a fost greu depăşită, în care comedia era nesemnificativă, iar drama supusă unor canoane severe, literatura dramatică cunoaşte o evoluţie uneori anevoioasă dar interesantă a dramei sociale, a dramei istorice şi a comediei.

Fără a face delimitări rigide, cu *Mielul turbat* (1953—1954) de Aurel Baranga, *Citadela sfărîmată* (1954—1955) de Horia Lovinescu, *Ziariştii* (1956—1957) de Al. Mirodan, începe o nouă etapă de dezvoltare a literaturii dramatice (perioada 1954—1964), încă influenţată de cea anterioară, dar mult descătuşată de norme, receptivă la o problematică socială şi umană mai cuprinzătoare, mai nuanţată. Lupta grea din ilegalitate şi consecinţele ei fundamentale pentru umanitate (*Surorile Boga*, 1958—1959, de Horia Lovinescu, *Passacaglia*, 1959—1960, de Titus Popovici, *Oameni care tac*, 1960—1961, de Al. Voitin, *O singură viaţă*, 1962—1963, de Ionel Hristea), procesul de formare a noii societăţi şi a conştiinţei sale (*Ferestre deschise*, 1958—1959, *Ştafeta nevăzută*, 1963—1964, de Paul Everac, *Secunda 58*, 1959—1960, *De n-ar fi iubirile*, 1961—1962, *Oricît ar părea de ciudat*, 1964—1965, de Dorel Dorian, *Îndrăzneala*, 1961—1962, de Gheorghe Vlad, *Şeful sectorului suflete*, 1963—1964, de Al. Mirodan ş.a.), destinul omului incapabil să înţeleagă transformările capitale care se produc în existenţă şi conştiinţă, ca şi destinul vrăjmaşilor evoluţiei (*Trei generaţii*, 1955—1956, de Lucia Demetrius, *Nemaipomenita furtună*, 1956—1957, de Mihail Davidoglu ş.a.) sînt reprezentate în desfăşurarea lor istorică ; relaţiile umane, sociale, atitudinea şi gîndul, sînt surprinse în diferite şi semnificative ipostaze dramatice. Piesele nu mai au un conflict linear, în cadrul căruia personajele să reprezinte una din cele două poziţii extreme posibile ; conflictul principal se interferează cu alte conflicte înrudite, sau aparent fără nici o contingenţă, care nu numai că îl explică şi îl îmbogăţesc, dar fără de care nu poate fi definit în diversitatea sa.

Dar dorinţa de a acoperi cu înţelegere unică toate zonele existenţei şi ale conştiinţei uniformizează uneori creaţia. *Nota specifică, personală* a scriitorului se diluează, se topeşte, la unii dintre ei, în *nota specifică, generală* a dramaturgiei din etapa dată, pentru că autorul nesocoteşte o lege elementară a actului de creaţie : « *În afară de autenticitate şi onestitate noţiunea obiectivităţii nu are*

[2] *Nunta din Perugia* (1946—1947), *Michelangelo* (1947—1948).

[3] *Hora domniţelor* (1945), *Critis sau Gîlceava zeilor* (1946), *Oedip salvat* (1947), *Dona Juana* (1947).

nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar **subiectivă** »[4]. Acesta este aspectul care limitează uneori dramaturgia deceniului șase și a primilor ani din deceniul șapte. Se conturează însă cu precizie în această etapă trăsătura dominantă a literaturii noastre dramatice, exprimată prin interesul viu al scriitorilor față de dinamica existenței și a conștiinței, legată direct de evenimentele sociale, implicate în faptul cotidian.

Nevoia imperioasă de determinare și autodeterminare, de cunoaștere și autocunoaștere generează o dramă socială, o dramă istorică și o comedie de o structură aparte, sensibil apropiate de umanitatea contemporană. Reflectarea faptului social concret de pe pozițiile individuale, care scrie prin existența sa istoria societății în care trăiește, marchează începutul unei a treia etape (1965—1979), cea mai interesantă și originală, dominată de drama socială a lui Dumitru Radu Popescu, Paul Everac, de drama filozofică a lui Marin Sorescu, Dumitru Solomon, de teatrul politic al lui Titus Popovici, de comediile lui Teodor Mazilu. Drama istorică (*Procesul Horea*, 1966—1967, de Al. Voitin, *Petru Rareș*, 1966—1967, de Horia Lovinescu, *Croitorii cei mari din Valahia*, 1968—1969, de Al. Popescu, *Cronica personală a lui Laonic*, 1969—1970, de Paul Cornel Chitic, *Viteazul*, 1969—1970, *Săptămîna patimilor*, 1970—1971, de Paul Anghel, *Zodia Taurului*, 1972—1973, *Capul*, 1975—1976, de Mihnea Gheorghiu, *Răceala*, 1976—1977, *A treia țeapă*, 1978—1979, de Marin Sorescu ș.a.) este gîndită și structurată de noi modalități artistice. Deosebită de vechile piese populare de « voievozi cu chivăre și domnițe prooroace », aduce o contribuție de seamă la definirea trăsăturilor esențiale ale gîndirii românești, permite subtile cercetări ale conștiinței omului modern. Meditația asupra timpului, problema autodefinirii, existența unor permanențe ale spiritualității românești determină specificul noii drame istorice, eliberată de « sublimul păcat romantic al mesianismului nostru pașoptist »[5].

Această ultimă perioadă este deosebit de însemnată și prin suflul de noutate și îndrăzneață investigație filozofică și artistică pe care îl aduce tînăra generație de dramaturgi, « noul val » : Teodor Mazilu, Marin Sorescu, Dumitru Radu Popescu, Dumitru Solomon, Romulus Vulpescu, Ecaterina Oproiu, Leonida Teodorescu, Iosif Naghiu, Paul Cornel Chitic, Radu Dumitru, Romulus Guga, Radu P. Alexandru, Ion Coja, Mihai Georgescu ș.a., scriitori de diverse generații, dar din aceeași familie spirituală, care aduc un suflu nou, generator, aspiră la esențialitate, la forme noi. Dramaturgia creată de ei este « purtătoarea unor *reacții implicate*, în raport cu dramaturgia precedentă, sau, mai exact, cu dramaturgia de tipul precedent » ; ea a determinat însă crearea unei situații unice în istoria literaturii dramatice românești « o existență dinamică a dramaturgiei , o *mișcare dramaturgică* (s.n.) 〈...〉. Unul din efectele directe, practice, ale dinamicii dramaturgiei noastre de astăzi este modelarea unei noi structuri dramatice 〈...〉 de tip metaforic, mai exact de tipul metaforei deschise, deci de o structură polisemantică »[6]. Dominanta acestei a treia etape este tocmai această existență dinamică, această mișcare dramaturgică, această idee de generație, cu implicații contradictorii, dar unitară în dialectica sa.

TEMATICA NOII DRAMATURGII — CONFLICTE ȘI EROI

Continuitatea național-istorică a progresului uman permite, în epoca contemporană, cercetarea tot mai atentă și aplicată a fenomenului de viață. În primii ani noutatea o reprezenta problematica abordată ; chiar dacă aria tematică nu era prea largă, era, în schimb — deosebit de important pentru evoluția ulterioară a dramaturgiei — axată pe fapte esențiale de viață, conflictul și personajele erau surprinse în momente fundamentale pentru destinul societății și al umanității. Cu timpul, nevoia de a cuprinde în unghiul de observație fenomene și stări de spirit cît mai variate, independent de domeniul investigat, acoperă o suprafață tematică mai bogată și, implicit, naște, nu ca fenomen general, dar ca fapt esențial, conflicte structural diferențiate, conturează, pregnant și nu unilateral, personajele.

[4] George Călinescu, *Principii de estetică*, București, 1968, p. 79.

[5] Paul Anghel, *Istorie sau glosă tragică?*, în *Contemporanul*,1968, decembrie, 20.

[6] Leonida Teodorescu, *Dinamica genului*, în *România literară*, 1978, ianuarie 12.

Această dramaturgie pune cu acuitate în evidență dialogul omului cu propria sa sa conștiință, deschide, în numele unei etici exigente și al aspirației spre adevăr și puritate, procesul conștiinței contemporane, fie că-l susține cu înverșunare și credință urmașul lui Gelu Ruscan, Ion din *Acești îngeri triști* (1969—1970) de Dumitru Radu Popescu, fie că în piesa *Iertarea* (1968—1969) de Ion Băieșu, George demonstrează prin propriul său destin, că orice principiu etic care împiedică dezvoltarea armonioasă a personalității umane se autoanulează, fie că într-un alt limbaj, profund original, personajele lui Teodor Mazilu dezbat cu devastatoae forță satirică probleme ale conștiinței contemporane. Evident, există diferențieri între modul în care abordează aceeași teză Dumitru Radu Popescu, Leonida Teodorescu, Mircea Radu Iacoban, Romulus Guga ș.a. Piesele lui Dumitru Radu Popescu, severe anchete sociale, de un intransigent și riguros civism, se deosebesc de piesele lui Leonida Teodorescu, de exemplu, în care dezbaterea de conștiință este patetic legată de înțelegerea afectivă.

Cu viziunea cosmică asupra lumii, alegorizarea și conceptualizarea condiției dramatice a omului, se pătrunde într-o altă zonă tematică. Această nouă dramă, ontologică, care s-a impus pe plan mondial, capătă prin teatrul lui Marin Sorescu (*Iona*, 1968—1969, *Paracliserul*, *Matca*, 1974—1975), sensuri și semnificații inedite, pentru că în opera sa ontologia nu este despărțită de gnoseologie, iar viziunea cosmică poartă pecetea spiritualității românești, se hrănește din filozofia și umorul popular. În același univers pătrunde și piesa lui Radu Dumitru, *A opta zi de dimineață* (1973—1974), protest vehement și poetic împotriva războiului, ca și alte piese ale lui Paul Cornel Chitic, Romulus Vulpescu ș.a.

Între piesele din prima perioadă și ultima, evident trecînd și prin perioada a doua de importantă sedimentare artistică, este o mare deosebire sub raportul construcției dramatice.

În primii ani conflictele erau de cele mai multe ori schematice și personajele unidimensionate. Absolutizarea laturilor pozitive ale realității și ocolirea aspectelor negative ale unei lumi aflate la începutul procesului ei de formare au fost hotărîtoare pentru calitatea tehnicii dramatice. Interpretarea simplistă a relațiilor dintre forțele contradictorii din societate nu a permis realizarea organică a convergenței dintre caracter și conflict, convergență care determină drama. Ceea ce nu înseamnă că nu s-au creat eroi și opere valoroase care au intrat în istoria literaturii noastre dramatice: Lavrentie *(Omul din Ceatal)*, Petre Arjoca *(Cetatea de foc)*, Matei *(Citadela sfărîmată)*, Spiridon Biserică *(Mielul turbat)*, Cerchez *(Ziariștii)*, Anghel Dobrian *(Ștafeta nevăzută)*, Horia Drăgan *(Oricît ar părea de ciudat)* ș.a.

Abia în ultimii 10—15 ani determinarea istorică, cu implicații mult mai complexe, duce la maturizarea artistică a literaturii dramatice, a formei de expresie artistică, nemijlocit și hotărîtor influențată de conținutul de idei al piesei. Este un proces profund dialectic, ideea piesei modelează construcția dramatică, forma pune în valoare conținutul. În cele mai de seamă texte, fie pe teme contemporane, fie istorice, fie dramă, tragedie sau comedie, procesul de generalizare nu se mai detașează de persoana concretă, de situația concretă dată, este în toate privințele generalizarea gîndurilor și sentimentelor tocmai ale unui anumit om într-o anumită situație, ceea ce duce la « concentrare ideatică », iar puternica individualizare a eroilor contribuie substanțial la intensificarea caracterului social-general al dramei.

Această nouă concepție asupra naturii și dimensiunii conflictului, asupra funcției complexe a personajului dramatic determină teatralitatea dramei, caracterul specific al acestei teatralități, varietatea modalităților artistice de abordare a aceleiași teme. Fidelitatea față de un ideal politic și uman îmbracă forma unei dezbateri deschise în *Puterea și Adevărul* (1972—1973) de Titus Popovici și devine dramă de analiză psihologică în *Într-o singură seară* (1973—1974) de Iosif Naghiu, viziunea cosmică neliniștitoare asupra destinului omenesc e concentrată într-o « tragedie a speranței » în *Matca* de Marin Sorescu, sau într-o metaforă poetică în *A opta zi de dimineață*, de Radu Dumitru, tarele societății sînt prezentate în formula comediei clasice (piesele lui Aurel Baranga) sau ating, într-o explozivă expresie artistică, zonele limită în tragi-comedie (piesele lui Teodor Mazilu). Drama istorică poate fi dezbatere filozofică asupra ființei noastre naționale și a condiției noastre umane *(Petru Rareș)*, dar și parabolă poetică, construită pe simboluri *(Croitorii cei mari din Valahia)*, poate fi proces de reflectare a existenței în conștiință, dramă psihologică *(Procesul Horea)* sau o

clasică poetică populară *(Urme pe zăpadă* de Paul Everac), după cum poate fi teatru politic-document *(Zodia taurului)*, sau contopire dinamică a trecutului cu prezentul prin formula teatrului în teatru *(Capul)*, disertaţie filozofică, profund naţională în registru tragic şi umor popular *(Răceala, A treia ţeapă)*.

REVIRIMENTUL UNOR GENURI TRADIŢIONALE — AFIRMAREA UNOR NOI MODALITĂŢI DRAMATICE

Pe temeiul unei tradiţii creatoare se suprapun cele mai revoluţionare modificări de concepţie şi structură dramatică, iar procesul de « absorbţie în tradiţie » este continuu şi dialectic, după cum tot continuu şi dialectic este şi procesul de negare a tradiţiei. Acesta este fenomenul esenţial, determinant pentru calitatea şi substanţa ideatică şi pentru mobilitatea şi valoarea tehnicii dramatice, fenomen care nu exclude existenţa în paralel a unui teatru tradiţional şi a unuia avangardist-modern.

Drama istorică parcurge două etape, nu strict delimitate, diferenţiate însă prin concepţia artistică asupra teatrului istoric. Prima (1944—1964) se caracterizează prin revenirea la clasica piesă istorică românească, tradiţională, patriotică, care urmărea în primul rînd, chiar dacă avea referiri la problematica contemporană, să aducă în atenţie marile figuri şi momente din frămîntata istorie a patriei. Locul şi însemnătatea acestui tip de dramă — de obicei frescă sau epopee — în ansamblul literaturii noastre dramatice sînt de netăgăduit, probă că regenerarea teatrului istoric contemporan începe cu revalorificarea prin spectacol a dramei istorice clasice.

Dar, pe măsură ce s-a înţeles mai profund « substratul dialectic al conflictelor morale », s-a dezvoltat capacitatea de penetraţie a ideilor (perioada a doua, 1964—1979); de la descripţia animată a tablourilor de epocă, « la descrierea temeiurilor filozofice ale dialogului dintre personaje a fost parcurs un drum remarcabil de-a lungul căruia s-a realizat treptat apropierea maximă dintre forţele dramei şi forţele fundamentale ale istoriei »[7]. Noua dramă, integrată literaturii universale, este de esenţă filozofică, ea nu dramatizează istoria, ci o problematizează şi este prin excelenţă un teatru politic. Caracterul specific al acestei dramaturgii este condiţionat şi de cercetarea exigentă a conştiinţei umane, de descoperirea inefabilului din conştiinţa schimbătoare, divers solicitată, contradictorie, în permanentă luptă cu sine a omului modern. Printr-o corelaţie de gînduri şi fapte, surprinzătoare prin supleţea şi complexitatea implicaţiilor, aceste drame istorice sînt foarte apropiate de spiritualitatea epocii noastre, pentru că ele sînt şi *drame de conştiinţă ale omului modern.*

Cele mai valoroase piese, fără a infirma adevărul istoric, i-au dat un sens nou, îmbogăţit de universul filozofic şi uman al epocii dramaturgului şi o structură simplă, de o monumentalitate contemporană, proprie acestor piese.

Drama socială, care a dat — în primii ani — cel mai mare număr de piese simpliste, neartistice, a avut totuşi o evoluţie spectaculoasă, de la *Omul din Ceatal*, la *Citadela sfărîmată* şi *Ştafeta nevăzută*, de la *Iona*, *Iertarea*, *Camera de alături* (1969—1970), *Pisica în noaptea anului nou* (1970—1971), la *O pasăre dintr-o altă zi* (1972—1973), *Puterea şi Adevărul*, *Într-o singură seară*, *Matca*, *Pasărea Shakespeare* (1974—1975), *Viaţa unei femei* (1975—1976), *Balconul* (1975—1976), *Rugăciune pentru un disc-jockey* (1977—1978), *Noaptea pe asfalt* (1978—1979), *A cincea lebădă* (1978—1979) etc. Ceea ce a determinat începutul acestei evoluţii a fost înţelegerea exactă a noţiunii de contemporaneitate. După ce s-a depăşit perioada de schematism, noţiunea de contemporaneitate nu a mai fost identificată cu noţiunea de actualitate, a căpătat « un conţinut mai amplu, filozofic, implicînd o *atitudine* faţă de trecut, prezent şi viitor, o *atitudine exhaustivă a artistului faţă de om şi faţă de lume* (s.n.), partizană în raport cu idealul epocii »[8].

Aparent paradoxal, dramaturgia ultimului deceniu este mai puternic legată de contextul său istoric decît cea care a precedat-o. Timpul acţionează asupra capacităţii de asimilare a evenimentului pe un plan şi la un nivel la care *istoria* se consumă rapid, uneori chiar de la un an la

[7] Vicu Mîndra, *Dramaturgia istorică şi evoluţia ideilor*, în *Teatrul*, 1976, nr. 9, p. 9.

[8] Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Bucureşti, 1966, p. 23.

altul. Drama socială a ultimului deceniu nu a redus exclusiv, mecanic, adevărul de viață al formei dramatice la marile revoluții ale omenirii. Un conflict autentic, puternic, cuprinde într-adevăr toate însușirile morale ale unei revoluții sociale, care constituie un *fapt general de viață*, dar reprezentarea artistică se concentrează asupra esenței umane; aceste mari mișcări istorice « alcătuiesc baza generală a conflictului, dar, legătura dintre această bază și forma concretă a conflictului poate fi foarte complicată și inedită »[9]. Această legătură « complicată și inedită » determină crearea unor structuri și modalități dramatice noi, de tipul dramei cetățenești, de conștiință, dramei ontologice, tragediei moderne a speranței ș.a.

Un vital sentiment al istoriei contemporane și al politizării, propriu acestor drame, lărgește și diversifică legăturile eroului cu lumea, și, cu cît relațiile eroului cu lumea sînt mai ramificate și mai complexe, cu atît sînt descoperite mai multe trăsături caracteristice ale unei etape istorice. Această angajată implicare contemporană în istorie și politică constituie izvorul varietății tematice și al diversității stilistice (perioada de după 1964, perioadă deschisă în continuare înnoirilor și transformărilor, determinate de procesul istoric, dialectic).

În primii ani s-au scris mai puține comedii și mai puțin originale. De la modesta comedie romantică *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu și Octavian Sava, 1955—1956, investigația critică începe, treptat și anevoios, să pătrundă în straturile esențiale ale existenței umane. Al doilea moment însemnat în evoluția comediei contemporane îl constituie adîncirea și îmbogățirea celor două filoane principale ale comediei românești : satira (Aurel Baranga) și comedia poetică (Al. Mirodan). În ultima perioadă, alături de comedia satirică a lui Aurel Baranga, Ion Băieșu, Ecaterina Oproiu, Dumitru Solomon, Gheorghe Vlad, și cea poetică a lui Radu Stanca, Al. Mirodan, Radu Cosașu, autori între care există diverse și uneori substanțiale diferențieri valorice, se impune teatrul de tip nou, grotesc, tragi-comic al lui Teodor Mazilu.

Contradicția dintre esență și aparență, disimularea conștientă este sursa principală a comicului și în comedia românească contemporană, dar i se schimbă funcția specifică. Autorii contemporani urmăresc prin sublinierea acestei contradicții să înlăture viciile existente într-o societate la al cărei progres vor să contribuie. Această nouă funcție specifică determină apariția unui erou cu o structură comică aparte. Ceea ce aduce nou în comedie Aurel Baranga prin personajul său Spiridon Biserică *(Mielul turbat)* este *prezența activă* a eroului pozitiv de comedie — pentru că personaje pozitive de comedie sînt și Alexandru Andronic și Magda Minu din *Ultima oră* de Mihail Sebastian, de exemplu —, structural integrat conflictului comic, motor al declanșării, consumării și elucidării lui. Paralel cu acest univers comic, contribuția lui Teodor Mazilu constă tocmai în spargerea vechilor tipare, în anularea contradicției comice, sursa comicului fiind în piesele sale tocmai declararea « glorioasă » și ostentativă a viciilor, « cultul » pentru vicii îmbinat, într-o modalitate comică, cu aspirația spre « sublim și frumos ».

Scena are nevoie de literatură ca să prindă viață, textul dramatic este elementul decisiv în efortul comun și multiplu de realizare a unui spectacol. Trei calități esențiale concură la crearea unei dramaturgii valoroase, perene : caracterul național, caracterul universal, originalitatea. Armonia operei literare se realizează prin reflectarea originală a realităților românești sub aspectul lor cel mai percutant și actual, realități care se înscriu într-un context general-uman, universal, propriu unei anumite perioade istorice. Influențe diverse, modalități de expresie variate — de la teatrul revoluționar sovietic, la teatrul psihologic, teatrul document, teatrul politic, pînă la « teatrul politic absurd » sînt asimilate, ca expresie a spiritului epocii, numai atunci cînd traduc artistic, convingător și sugestiv un fapt concret din istoria noastră contemporană sau din istoria îndepărtată a țării.

Drama ontologică a lui Marin Sorescu, tragi-comedia lui Teodor Mazilu, cele mai însemnate drame ale conștiinței cetățenești, teatrul politic, noua dramă istorică sînt opere originale de valoare universală pentru că au o *viziune esențială* asupra epocii contemporane. Prezența susținută și bogată a dramaturgiei românești pe scenele lumii, uneori în premieră absolută, reprezentarea aceleiași piese în mai multe teatre și mai multe țări este o recunoaștere grăitoare a valorii sale.

[9] Georg Lukacs, *Specificul literaturii și al esteticului*, București, 1969, p. 238.

MODALITÉS ET STRUCTURES NOUVELLES DANS LA DRAMATURGIE CONTEMPORAINE (1944—1979)

RÉSUMÉ

L'étude met en évidence — en fonction des étapes parcourues — les modalités et structures dramatiques nouvelles, qui définissent la dramaturgie originale contemporaine de 1944 à 1979. Les périodes ne sont pas strictement délimitées, certains phénomènes se prolongeant, dialectiquement, d'une étape à l'autre, alors que le drame historique ne connaît que deux étapes essentielles. Les traits spécifiques sont analysés selon la variété des thèmes, la nature du conflit et la typologie des personnages, l'auteur soulignant le revirement de certains genres traditionnels et l'affirmation de nouvelles modalités artistiques. Des influences diverses, des modalités d'expression variées ne sont assimilées, en tant qu'expression de l'esprit de l'époque, que dans la mesure où elles traduisent de manière artistique, convaincante et suggestive un fait concret de l'histoire contemporaine ou de l'histoire reculée du pays. Les pièces les plus importantes, quels que soient le genre abordé ou la période où elles furent créées, s'avèrent comme des œuvres originales de valeur universelle parce qu'elles renferment une *vision essentielle* de l'époque contemporaine.

TENDINȚE ȘI VALORI ÎN ARTA SPECTACOLULUI

CONTRIBUȚII REGIZORALE RECENTE LA VALORIFICAREA SCENICĂ A DRAMATURGIEI ORIGINALE

de ILEANA BERLOGEA

Punînd în scenă atît texte originale, cît și lucrări din dramaturgia străină, regizorul poate da impresia, la un moment dat, a unei anumite îndepărtări de problematica și preocupările autorilor-concetățeni, noutatea viziunilor sale sau talentul său putîndu-se valorifica și prin munca asupra capodoperelor universale.

Teatrul este o punte de legătură între oameni peste timp și spațiu, și teatrul nostru la fel cu numeroase alte culturi teatrale din lume nici nu mai poate fi conceput altfel decît în această ecuație, actorii și regizorii slujind cu arta lor tot ceea ce omul tuturor timpurilor, omul din toate țările a creat mai valoros, dar punctul de pornire, începutul și scopul final rămîn substanța filozofică și estetică a dramaturgiei originale.

Nu se poate nega existența, în unele cazuri, a unor discrepanțe între creația literar-dramatică și creația scenică, și nu orice piesă gata scrisă își găsește de îndată și posibilitatea de a ajunge pe scenă, dar nici nu se poate afirma faptul că oamenii de teatru nu au găsit uneori soluții de o mare originalitate pentru a întruchipa în imagini scenice emoționante și convingătoare gîndurile dramaturgilor.

Dramaturgia originală a fost și rămîne unul dintre cele mai importante izvoare de îmbogățire și desăvîrșire a artei interpretului și a artei regizorului, punînd în primul rînd probleme legate de realitatea trăită de noi, de idealuri și scopuri comune, de același univers de preocupări. De cele mai multe ori soluțiile, mai ales atunci cînd avem de a face cu piese noi, trebuie să fie cele dintîi, fără posibilitate de comparație, fără modele, iar atunci cînd sînt piese clasice, descoperirea sensurilor actuale este mai pasionantă decît oricînd.

Aruncînd o privire asupra vieții teatrale din țara noastră din ultimii ani se poate afirma, fără exagerare, că în centrul preocupărilor celor mai buni și mai mulți regizori a stat valorificarea dramaturgiei originale, găsirea căilor de transformare a valorilor literar-dramatice în valori scenice.

Regizorii au găsit în textele românești clasice și contemporane izvorul îmbogățirii permanente a artei lor, punînd totodată în lumină, îndeosebi în lucrările clasice, sensuri mai puțin vizibile, relevînd corespondențele lor cu omul zilelor noastre. Unul dintre cele mai sugestive exemple îl avem în spectacolele cu piesele lui Caragiale, în descifrarea din ce în ce mai atentă, în concordanță cu o sensibilitate ascuțită dar și în exigențe ideologice realiste, a lucrărilor marelui dramaturg.

Sică Alexandrescu a făcut începutul, accentuînd modul sufletesc al personajelor și lipsa lor de valoare morală în spectacolele Teatrului Național din anii '50, dar n-a trecut un deceniu și viziunea lui a fost depășită cu mare îndrăzneală.

O primă răsturnare o face Valeriu Moisescu în *Cinci schițe* de I. L. Caragiale și *Cîntăreața cheală* de Eugen Ionescu (Teatrul Mic, 1965), urmat de îndată de Lucian Pintilie cu *D'ale carnavalului* la

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 27, P. 21–28, BUCUREȘTI, 1980

Teatrul Bulandra (1966). Plăcerea de a povesti a personajelor, risipa lor verbală în spectacolul lui Valeriu Moisescu nu erau altceva decît sugerarea dinamismului exterior, acoperind lipsa dezvoltării lor dramatice, subliniindu-se procesul lor de involuție, inacapacitatea de a depăși condiția lor inițială. Lucian Pintilie a mers pe un drum invers, refuzînd automatizarea, eliminînd burlescul, dînd fiecărui erou preocupări multiple, creînd un univers al minciunii și alienării în jurul lor. Omnipotența ticului verbal la personajele din *D'ale carnavalului* a întărit ideea degradării lor biologice și intelectuale, contribuind și la realizarea unui dialog contrapunctic, după cum și la transformarea situației carnavalești în însăși condiția lor primordială de a fi.

În 1972, Liviu Ciulei a pus în scenă *O scrisoare pierdută*, modificînd fără ostentație unele sensuri, accentuînd lupta pentru putere și arivismul unei lumi fără scrupule. Agamiță Dandanache, interpretat chiar de regizor, a apărut într-o lumină nouă. În locul unui senil zăpăcit de drum, Liviu Ciulei a propus imaginea unui descendent rafinat al unui lung șir de arviviști, gata să distrugă pe oricine sub zîmbetul binevoitor și aparenta zăpăceală. Povestirea manevrelor lui avea ambiguitate și tot ceea ce altă dată putea fi socotit naivitate se transformase într-un joc primejdios, o cursă întinsă cu abilitate celorlalți.

Propuneri interesante de lărgire a cadrului și accentuare a implicațiilor sociale și politice ale acestei piese prin extinderea întîmplărilor sau prin amplificarea importanței personajelor avem și la regizori tineri. Menționăm astfel două variante, prima realizată la Teatrul Național din Iași de Anca Ovanez (1975/76) și cea de-a doua de Mircea Marin la Brașov (1977/1978). Pe Mircea Marin l-a interesat în mod deosebit să ne arate lumea lui Trahanache și a lui Tipătescu stăpînite de Ghiță Pristanda și de oamenii lui, prelungind acțiunile în afara scenei, dîndu-ne posibilitatea să-i urmărim pe eroi și în alte situații decît cele propuse de piesă.

Au fost accentuate notele critice și în comedia *O noapte furtunoasă*, printr-o mai categorică condamnare a eroilor, prin sublinierea ostentativă a condiției lor de reprezentanți ai unei lumi hidoase. Aureliu Manea, de pildă, a propus în spectacolul realizat la Teatrul Național din Cluj-Napoca (stagiunea 1975/1976) o tratare grotescă cu sublinierea ostentativă a lipsei oricăror calități morale și umane. A distrus printr-un joc exagerat aparența de cumsecădenie a Vetei sau a altor personaje. La rîndul său, Alexa Visarion (Teatrul Giulești, premieră în septembrie 1979) a pus în scenă *O noapte furtunoasă* într-un spațiu gol, un spațiu al nimănui, o cameră în casa în reparație a lui jupîn Dumitrache, în care mișună oameni ce întruchipează ideile goale de sens ale ziarului lui Rică Venturiano, transformat într-un manipulator , în stăpînul gîndurilor lor.

Tot Alexa Visarion este cel care descoperă și noi sensuri în drama *Năpasta* (Teatrul Giulești 1973/74) văzută pentru prima dată ca o dramă existențială, cu un conflict tragic imposibil de rezolvat de eroi. Anca era văzută nu ca o justițiară, un om al dreptății, ci o biată ființă omenească obligată să facă dreptate în ciuda compasiunii ei pentru Dragomir, tot așa după cum și Dragomir devenise un ucigaș, incapabil să suporte ca femeia iubită să fie a altuia. Sinuciderea lui Ion se transformă astfel într-un prilej de răzbunare, pe care Anca nu-l poate scăpa, întîmplîndu-se fără voia ei.

În afară de piesele lui I. L. Caragiale, se poate vorbi și despre alte lucrări care au căpătat noi interpretări, dar alt aport, cert al regizorilor s-a concretizat și în descoperirea de noi texte, în jucarea unor lucrări care nu au văzut niciodată luminile rampei. Ion Olteanu s-a afirmat astfel ca un adevărat descoperitor de texte încă nejucate, găsindu-le corespondențe scenice bazate pe stilizarea elementelor de ceremonial popular străvechi. A pus în scenă astfel, la Botoșani, între 1972 și 1974, piesele lui Mihai Eminescu, *Decebal*, *Bogdan Dragoș*, *Mira* și *Mureșanu*, iar la Oradea, în 1978, prima piesă românească încă nejucată, *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae, tragedice expressa.*

Puternica dramă de idei a lui Camil Petrescu, *Danton*, a văzut luminile rampei pentru prima dată în 1975, la Teatrul Național din București în viziunea regizorală de mare forță a lui Horea Popescu. În decorul impresionant, puternic, masiv, sugerînd spații în mișcare, adîncimi nebănuite, răsturnările categorice ale istoriei, creat de Paul Bortnovschi, Horea Popescu a mișcat cu mînă sigură pe toți eroii revoluției franceze, transformați de Camil Petrescu în purtătorii dezbaterii legate de natura revoluției și sarcinile ei.

Mult mai pasionantă însă pare a fi pentru regizorii noștri munca asupra textelor originale. Imperfecte uneori, nefinisate, ele sînt însă noi și problemele zilei, sînt « dezbatere vie și arzătoare a unor probleme majore ale actualității »[1], după cum spunea la un moment dat Horea Popescu, unul

[1] Horea Popescu, *Ce am urmărit montînd « Aristocrații »*, în *Teatrul*, 1960, nr. 3, p. 52.

dintre regizorii cei mai interesați de dramaturgia originală, care a creat o lume variată, încărcată de tensiune dramatică în *Răzeșii lui Bogdan* de Ernest Maftei (Teatrul Giulești 1957/1958) și *Vlaicu și feciorii săi*, de Lucia Demetrius, cu Ștefan Ciubotărașu în rolul principal, la Teatrul municipal (1959/60), sau *Ferestre deschise* (Studioul actorului de film « C. I. Nottara » — 1958/59) și *Ochiul albastru* de Paul Everac (Teatrul Giulești, 1960/61). În *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu (Teatrul Național, București, 1963/64), regizorul urmărește cu atenție mecanismul frămîntărilor lăuntrice, după cum și relevarea semnificației filozofice majore a vieții și morții noului Meșter Manole, creat de dramaturg.

Lucian Pintilie a valorificat la rîndul său la Teatrul Bulandra, cu sensibilitate și rigoare, piese contemporane, printre care *Explozie întîrziată* de Paul Everac (1968/59) și *O singură viață* de Ionel Hristea (1962/63).

Pe scena aceluiași teatru, Liviu Ciulei a transformat piesele lui Titus Popovici, *Passacaglia* (1960/61) și *Puterea și adevărul* (1972/73), în adevărate dezbateri politice. În cea de-a doua piesă, jucată la sala Studio, pe scenă elisabetană, a accentuat printr-o fină, dar pertinentă dialectică legătura dintre oameni și evenimentele sociale, interinfluența reciprocă, formarea și întărirea atitudinilor ca urmare a faptelor, după cum și determinarea acestora printr-o atitudine fermă.

Regizor și scenograf în ambele spectacole, Liviu Ciulei a accentuat și funcția dramatică a decorului, îndeosebi în *Puterea și adevărul*, creînd concomitent mai multe spații de joc. Deși piesa a fost structurată de Titus Popovici mai mult pe momente de introspecție și examen al conștiințelor, regizorul a evitat tonurile intime, întărindu-le pe cele de dezbatere socială.

Piesele lui Paul Everac, definite prin atitudine fermă de condamnare a defectelor morale dar și prin ton polemic, și-au găsit interesante corespondențe scenice în spectacolele lui Horea Popescu și Ion Cojar.

Tendința lui Horea Popescu de a crea spectacole ample, cu desfășurări largi, manifestate în *Ferestre deschise* și *Ochiul albastru*, își găsește un cîmp de manifestare serios mai ales în *Un fluture pe lampă* (Teatrul Național, București 1972/73).

Ion Cojar, caracterizat prin rigoare dar și prin capacitatea multiplicării rezonanțelor, a valorificat percutant, prin lărgirea spațiilor, problemele din *Simple coincidențe* (Teatrul Mic, 1965/66) dînd un suport poetic dezbaterilor etice din *Ape și oglinzi* (Teatrul Mic, 1970/71).

Mihai Dimiu s-a afirmat de asemenea ca un entuziast susținător al piesei originale, punînd în premieră absolută, în capitală sau în provincie, lucrări cărora le-a dat o mare concentrare dramatică, accentuînd conflictele sociale. De exemplu : *Ferestre deschise* de Paul Everac (Sibiu, 1960/61), *Taina* de Horia Stancu, la același teatru în 1963, *Corabia cu un singur pasager* de Dan Tărchilă, *Îndrăzneala* și *Punctul culminant* de Gheorghe Vlad, la Teatrul Giulești, între 1962—1964 etc.

Valeriu Moisescu, un îndrăzneț înnoitor al codului scenic, partizan al jocului dinamizat al actorilor, a pus în scenă *Poarta*, de Paul Everac, la Teatrul Național din Iași (1958/59).

Preocupat de valorificarea problemelor contemporane, realizînd numeroase spectacole în premieră absolută, prelungind sensuri sau transformînd idei aparent adiacente în teme principale, Gheorghe Harag este unul dintre regizorii care au creat pentru piesele originale echivalențe scenice de mare originalitate. A pus astfel în scenă la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca lucrările lui Sütó Andras *Floriile unui geambaș* (1974/75), *O stea pe rug* (1975/76) și *Cain și Abel* (1977/78), dezvăluind sensurile filozofice cu mijloace simple și sugestive.

La un pol opus concepînd în primul rînd un spectacol vesel, antrenant, cu mult pitoresc dar și cu ascuțișuri satirice, este *Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor*, de același autor, montat împreună cu Hunyadi Andras la Tîrgu Mureș, secția maghiară, 1971/72). *Iubire* de Barta Lájos, la același teatru (1973/74), și *Casa bătrînă* de Csiki Lázslo (Teatrul Maghiar, Cluj-Napoca, 1978/1979) sînt spectacole care își datorează de asemenea valoarea lor talentului și fanteziei regizorului.

Casa care a fugit prin ușă, de Petru Vintilă, pusă în scenă tot de Gheorghe Harag, la Tîrgu Mureș, secția maghiară (1972/73) și la Teatrul Național din Cluj-Napoca (1976/77) în două variante diferite dar apropiate prin redimensionarea acțiunii și proiectarea ei pe un spațiu mult mai larg decît acela al unei simple încăperi, este tot un exemplu de înțelegere regizorală fermă și originală a potențialului ideatic al unui text.

Dorința de înnoire a mijloacelor de expresie, de îmbogățire a limbajului teatral îi definește atît pe regizori cît și pe dramaturgi, de aceea nu este o surpriză faptul că cele mai căutate piese, cele mai

generoase pentru fantezia regizorală sînt cele în care s-au modificat structurile dramatice tradiţionale, s-a produs atomizarea unităţii interioare a eroilor şi a dispărut intriga bine construită.

Liviu Ciulei este unul dintre regizorii care remarcă afirmarea puternică în dramaturgia noastră a unor noi procedee literar dramatice : „Sîntem martorii unei literaturi dramatice de tip nou, care pretinde un alt tip de teatru <...> Mă gîndesc la piesele lui Mazilu, Sorescu, Naghiu şi, desigur, şi la alţii ... reprezentarea acestei dramaturgii noi necesită o formulă scenică corespunzătoare, un nou tip de sală de teatru » [2]. Tot cunoscutul regizor a fost acela care a reluat această idee şi la colocviul regizorilor de la Bîrlad din 1978, subliniind valoarea soluţiilor inspirate de piesele contemporane, rolul lor în întărirea originalităţii teatrului românesc : « Există autori care influenţează în bine dezvoltarea regiei româneşti : Sorescu, Mazilu, D. R. Popescu au determinat prin însăşi imperfecţiunea construcţiei pieselor lor apariţia unor modalităţi de regie <...> Au stimulat gîndirea regizorală » [3].

Destrămarea conflictelor unitare, cu eroi dezvoltaţi treptat în timpul acţiunii, prezentarea fragmentară, dialogurile monologate, confesiunile subiective, piesele compartimentale, moleculare, cu timpul şi spaţiul în permanentă schimbare au înlesnit ca regizorii să treacă mai uşor de la eveniment la esenţializare, de la faptul de viaţă către simboluri.

Printre cele dintîi piese care au generat o mare varietate de soluţii regizorale, pornind de la nuanţe de tip psihologic pînă la semne violente, se numără *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu. Multiplele viziuni au fost declanşate de structura fragmentară a piesei, de interferenţele dintre tragic şi comic, dintre trecut şi prezent, de caracterul generalizator al eroilor ; El şi Ea fiind indivizi dar şi simboluri ale tinerilor de azi. Stenic şi plin de încredere, Ion Cojar, care a pus piesa în premieră absolută la Piatra Neamţ, în 1965, a urmărit ritmul şi dinamica integrării eroilor în ansamblu. Sorana Coroamă, la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca (1965/66), a mers pe adevărul psihologic, trecînd într-un crescendo emoţional de la joc la implicaţiile dramatice. În aceeaşi stagiune, la Teatrul Bulandra, Valeriu Moisescu a creat un spectacol exploziv, cu culoare, dinamism şi risipă de energie fizică şi psihică. La Timişoara (1966/67), Iannis Veachis a accentuat filonul liric, nostalgiile şi părerile de rău, în timp ce Andrei Şerban, în spectacolul său studenţesc pentru care a primit premiul la Zagreb în 1966, a ajuns la o esenţializare desăvîrşită, eroii săi consumîndu-se pînă la istovire în lupta cu chemările obsedante şi halucinante ale conformismului şi comodităţii. Pentru Cătălina Buzoianu, legătura cu dramaturgia Ecaterinei Oproiu este mai complexă, investigaţiile tragi-comicului, după cum şi ale adevărului din lucrările autoarei fiind mai constante. A pus astfel în scenă *Nu sînt Turnul Eiffel* pentru prima dată în Polonia, la Lublin. La Teatrul Bulandra a montat *Interviu*, în stagiunea 1976/77, cea de-a doua lucrare a autoarei, căutînd legăturile între scene în fluidul lăuntric al trăirilor şi al emoţiilor, în umanitatea copleşitoare a unor personaje episodice, pentru ca la Teatrul Mic (1978/79) să se reîntoarcă la *Nu sînt Turnul Eiffel* în variantă muzicală, dezvăluind, dincolo de strălucirile exterioare, şi dramatismul profund al eroilor.

Pentru Anca Ovanez (Braşov, 1977/78), *Interviu* s-a transformat într-un mijloc de comunicare directă cu publicul, comentariile reporterilor fiind în primul rînd o confesiune publică.

Dramaturgia lui D. R. Popescu a pus de la început multiple probleme în faţa regizorilor. În piesele lui, cuvîntul nu mai este prelucrat pînă la ultimele nuanţe, ci sugerează mai multe sensuri concomitent, urmînd ca selecţia celor ce le pun în scenă să fie decisivă.

O pasăre dintr-o altă zi, *Aceşti îngeri trişti*, *Pasărea Shakespeare*, *Balconul*, *Timp în doi*, *Rugăciune pentru un disc-jockey* sînt dispute etice de mare acuitate, dar fără o fabulă urmărită şi dezvoltată logic. Sînt lucrări pline de simboluri « deschise », de metafore ce trebuie împlinite şi completate pe scenă, prin semne concrete şi obiectualizarea sugestiilor. *Aceşti îngeri trişti*, poate una dintre cele mai jucate piese ale lui D. R. Popescu, a apărut de fiecare dată altfel în viziunile regizorilor noştri, în fiecare variantă scenică împlinindu-se o parte dintre propunerile şi deschiderile piesei. În spectacolul montat la Tîrgu Mureş de Eugen Mercus (1969/70), totul a fost absorbit în trăirea intensă a protestului şi a stărilor limită de către Ion Fiscuteanu şi Anca Neculce-Maximilian (Ion şi Silvia). La Bucureşti (Teatrul Giuleşti, aceeaşi stagiune), Geo Saizescu, folosind experienţa lui de regizor de film, a accentuat ideea de instabilitate a valorilor prin plasarea acţiunii într-o ambianţă de circ în permanentă mişcare. Printre fantoşe groteşti, păpuşi uriaşe, ca şi cum ar fi prins proporţii păpuşile de la un tir de bîlci, şi-au

[2] Liviu Ciulei, *E nevoie şi de un alt tip de teatru*, în *Teatrul*, 1970, nr. 11, p. 9.

[3] Liviu Ciulei, *Ecuaţia spectacolului*, în *Teatrul*, 1979, nr. 1, p. 11.

trăit drama eroii din spectacolul pus în scenă de Victor Tudor Popa la Bacău (1975/76). Sugestii interesante găsim și în spectacolele Soranei Coroamă de la Botoșani (1969/70), Petru Mihail (Baia Mare, 1970/71), Alexandru Colpacci de la Oradea, Secția română (1972/73), Aureliu Manea de la Timișoara (Teatrul Național, 1969/70), Mihai Raicu la Satu Mare (secția română), Mircea Cornișteanu la Craiova (1975/76), Szabó József la Oradea (secția maghiară, 1975/76). Eliminînd grotescul, Szabó József a învăluit totul într-o tristețe reținută, punctată din loc în loc cu intervenții ironice. Și în spectacolul său acțiunea se petrecea într-un circ, dar unul alb, sugerînd imensitatea, întîmplările fiind comentate de un clovn-filozof, care-i introducea pe spectatori în miezul întîmplărilor cu solicitudine și înțelepciune, jucînd din cînd în cînd și cîte un rol episodic. Alături de comentariile lui erau și comentariile muzicale ale unui grup folk ce prelungea la rîndul lui semnificațiile dramei.

Descifrarea dramaturgiei lui D. R. Popescu a devenit pentru o bună parte dintre regizori, îndeosebi tineri, o constantă, indicînd nu numai preferințe repertoriale, ci și selecții ideatice, opțiuni estetice. Unul dintre aceștia este Alexandru Colpacci. Tăios, amar, concentrat în *Acești îngeri triști*, el rămîne la fel și în *Balconul*, pusă în scenă tot la Oradea (1975/76), urmărind mai puțin întîmplările exterioare și mai mult cele lăuntrice, creînd « o stare de spirit de o materialitate grea, cenușie »[4].

Alexa Visarion și-a definit de asemenea poziția, punînd în scenă *O pasăre dintr-o altă zi* (Teatrul Național Cluj-Napoca, 1972/73), *Pasărea Shakespeare* (Teatrul Giulești, 1974/75) și *Două ore de pace* (Teatrul Național Cluj-Napoca, 1976/77). În toate spectacolele lui a urmărit stările de spirit, dar mai ales refuzul minciunii și păstrarea demnității. Pînă și decorul, în aceste spectacole, reprezenta tot o stare. Ușile, multiplele și obsedantele uși din *Pasărea Shakespeare* simbolizau dorința eroilor de a scăpa de ei înșiși, angrenarea plină de tensiune în acțiune, o acută stare de disperare: « ritmurile punctează starea de inconștiență colectivă, veselia, exuberanța, isteria larvară ... care tinde frenetic să acopere, să înăbușe, sub cadențe și mișcare, toate fărădelegile și lașitățile »[5].

La fel cu Alexandru Colpacci și Alexa Visarion, Nicolae Scarlat a căutat să transpună în imagini dure, precise, procesele de conștiință din *Balconul* (Tîrgu Mureș, secția română 1976/77) și *Rugăciune pentru un disc-jockey* (Galați, 1977/78). Într-un decor poetic, făcut din trunchiuri de copaci, scenografia Daniela Codarcea, se desfășoară conflictele abia schițate aparent, dar cu un bogat subtext din *Rugăciune pentru un disc-jockey*. Regizorul a diferențiat adevărul de minciună, cu discreție dar și cu siguranță, trecînd din realitate în vis, atunci cînd acesta aduce purificarea morală necesară.

Dan Micu a valorificat sugestiv dimensiunile eroice ale luptei comuniștilor în ilegalitate în *Piticul din grădina de vară*, ocolind generalitățile, arătînd concret locul și timpul cînd se petrece acțiunea, subliniind atitudinea fermă a adevăraților eroi în fața cărora pierd, intrînd într-o disperare furioasă, dușmanii și trădătorii de neam. Alexandru Tatos, la rîndul său, a reușit, atît în *Pasărea Shakespeare* (Teatrul Național Cluj-Napoca, 1975) cît mai ales în *Timp în doi* (Ploiești, 1976/77), să găsească metafore scenice sugestive pentru conflictul iremediabil dintre visele eroinei și mediocritatea existenței ei. Într-un decor de cearșafuri albe, călcînd în permanență cearșafuri albe, eroina principală — interpretată de Silvia Popovici — trăia sfîșierea dintre aspirațiile ei nelămurite și ocupațiile mărunte.

Emil Mandric a sesizat cu finețe sensurile optimiste ale unui personaj precum Dromichaites din *Muntele* (Piatra Neamț, 1977/78), eroul cu mască de bufon, conducătorul de țară ce preferă să-și ascundă curajul decît să facă paradă de el, dar care, spre deosebire de Romulus cel Mare din piesa lui F. Dürrenmatt, clădește o lume, nu o distruge.

Elemente comice, integrate însă într-o viziune de autentică gravitate, cu implicații politice contemporane, găsim și în *Muntele*, pus în scenă de Eugen Mercus, la Brașov (1979/1980).

Noile forme ale grotescului create de Teodor Mazilu în piesele sale, construirea la vedere a personajului satirizat, conștient de defecte dar făcînd din acestea obiectul mîndriei lui, i-au cîștigat încă de la început pe regizori, tentați de rezolvarea convingătoare a acestui « joc pe față », de găsirea echilibrului între sinceritatea personajelor și distanțarea ironică. Spiritul lui Mazilu nu putea fi adus pe scenă decît printr-o perfectă colaborare cu interpreții și lucrul acesta a fost bine înțeles de către realizatorii spectacolelor care, parcă mai mult decît în alte piese, au renunțat la orice artificiu pentru a-i lăsa pe autori să ajungă în voie la cele mai subtile nuanțe în interpretarea lor. Și este greu de imaginat succesul unui spectacol ca *Tandrețe și abjecție* (spectacol coupé) pus în scenă de Cornel

[4] Ion Cocora, *Privitor ca la teatru* (II), Cluj-Napoca, 1977, p. 147.

[5] Mira Iosif, *Teatrul nostru cel de toate zilele*, București, 1979, p. 70.

Todea (Teatrul Bulandra, 1968/69), fără prezența lui Octavian Cotescu, într-o strălucită trecere prin diferiți eroi, în fond ipostazele unuia singur, jucînd cu candoare dar și cu ascuțit spirit critic voluptatea autodemascării. Buna colaborare cu interpreții a dat valoare spectacolelor realizate de Emil Mandric (*Don Juan moare ca toți ceilalți* — Teatrul Mic 1970/71) și *Acești nebuni fățarnici* (Teatrul Bulandra). Distribuindu-l în Iordache, eroul principal din *Acești nebuni fățarnici*, tot pe Octavian Cotescu, acesta a reușit să creeze un personaj chintesență a ipocriziei, angrenat în situații absurde, trăite însă cu inconștiența și seninătatea marionetei ce nu-și ascunde sforile.

Nicolae Scarlat a găsit pentru dramaturgia lui Teodor Mazilu (*Somnoroasa aventură*, Piatra Neamț, 1978) noi soluții, accentuînd comportamentul mecanic, automatizat, al ansamblului.

Luînd atitudine față de aceleași defecte morale dar în modalități mai eclectice, trecînd de la comedia exuberantă cu răsturnări și paradoxuri către gravitatea dramatică, Ion Băieșu a prilejuit prin piesele lui realizarea cîtorva spectacole de autentică originalitate.

În 1969, Ion Cojar a pus în scenă la Teatrul Mic *Iertarea*, transformată într-o adevărată dezbatere de idei. Mai ironic, Alexandru Tatos s-a oprit asupra absurdului din piesele lui Ion Băieșu, încercînd să dezvăluie astfel golul lăuntric al personajelor din *Chițimia* (Teatrul Bulandra, 1973/74).

Piesele lui Iosif Naghiu au constituit și ele ocazii de exprimare a angajării civice : de exemplu : *Absența*, pusă în scenă de Dinu Cernescu (Teatrul Giulești, 1969/70), și *Într-o singură seară*, montată de Cătălina Buzoianu (Iași, 1974/75) etc.

A opta zi dis-de dimineață, de Radu Dumitru, a fost pentru tînăra regizoare Magda Bordeianu un prilej admirabil pentru a crea la Teatrul Nottara (1973/74) un spectacol plin de fantezie, dar și gravitate.

Structura parabolică a piesei, cu acțiunea proiectată în viitor, într-o lume pîndită de primejdia războiului atomic, practic un avertisment adus lumii noastre, s-a transformat într-o structură scenică parabolică, dar cu multă vizualizare și prezența unui autentic sentiment al jocului, prin « femeia cu baloanele », simbol al bucuriei de a trăi, călcată în picioare de indiferența și neglijența celorlalți.

Horia Lovinescu, cert unul dintre cei mai buni dramaturgi, urmărește în creația lui cel puțin două linii, cea dintîi aceea a unei dramaturgii psihologice, realiste, bazate pe adevărul de viață și autentice justificări psihologice și cea de a doua vădit metaforică, filozofică și simbolică.

Din această a doua categorie de piese, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, rezolvată cu implantări mai exacte într-o realitate concret istorică de Dan Micu (T. Nottara 1978/79) și mai abstractă de Brandy Barasch (Teatrul german din Timișoara, 1979/80), se dovedește a fi una dintre cele mai deschise piese pentru variate interpretări regizorale.

Regizorii sînt uneori aceia care reușesc printr-o descifrare atentă și prin soluții scenice de autentică ingeniozitate să impună chiar de la început un dramaturg. O asemenea situație fericită, cu explicații certe în valoarea problemelor aduse de autor, în originalitatea talentului său, dar și în coincidența dintre descifrarea textului și originalitatea viziunii regizorale cu capacitatea găsirii chiar de la prima montare a « cheii » potrivite, o avem în cazul pieselor lui Romulus Guga, *Speranța nu moare în zori*, piesa sa de debut cu o interesantă, gravă și pătrunzătoare viziune regizorală datorită lui Dan Micu (Tîrgu Mureș, secția română 1972/73), atrăgînd încă de la început atenția asupra dramaturgului.

În 1977/78, la același teatru, Dan Alexandrescu a montat cu rigoare și o inteligentă dedublare a diferitelor nivele *Noaptea cabotinilor*, dar cea mai mare reușită se datorește lui Cristian Hadji-Culea, care, împreună cu colectivul Teatrului Mic din Capitală, ajutat de scenografia polisemantică a lui Octavian Dibrov, a găsit cele mai bune soluții scenice pentru a unifica într-o viziune integratoare structura discontinuă și polifonică din *Evul mediu întîmplător* (stagiunea 1979/80).



Uneori trecerea de la faptul concret către semnificație, transformarea evenimentelor în simboluri sînt mai evidente în piesele de inspirație istorică decît în cele legate strîns de contemporaneitate. Lupta împotriva patetismului, retorismului, a reconstituirilor formale a determinat la dramaturgii care s-au adresat trecutului o mai mare putere de transfigurare, solicitînd în egală măsură și pe regizori în elaborarea unui limbaj simbolico-sugestiv.

În *Procesul Horia* de Al. Voitin (Teatrul Național Cluj-Napoca, 1966/67) Crin Teodorescu a renunțat la orice încărcătură exterioară, subliniind arderea lăuntrică a eroului, superioritatea lui

morală și intelectuală, certitudinea că aparține unui popor care are dreptate. Mergînd pe aceeași linie, dar cu o mai mare forță de generalizare, Liviu Ciulei, în spectacolul montat la Teatrul Bulandra (1967/68), l-a transformat pe Horia în exponentul clarviziunii revoluționare, asociată cu o cunoaștere rațională dar și instinctivă a adevărului. Distribuindu-l pe Octavian Cotescu în rolul principal, el a urmărit mai puțin reconstituirea și mai mult redarea luptei de idei, comunicarea procesului intelectual lăuntric al eroului, gîndul său sfredelitor, mai ascuțit și mai puternic decît al interlocutorului.

În stagiunea 1967/68, Sorana Coroamă pune în scenă la Teatrul Nottara *Petru Rareș* de Horia Lovinescu, dramă istorică considerată pe bună dreptate ca început al unei noi direcții a genului, cuprinzînd și implicarea eroului în istorie, dar și condiția lui de comentator lucid al acesteia. George Constantin a înțeles gîndul autorului, rezolvînd cu finețe dificultățile trecerii din mijlocul evenimentelor în afara lor, intrînd totodată și în ritmul imprimat spectacolului de regizoare, un ritm al proceselor sale intelectuale, dar și al ritualurilor străvechi prevăzute mai ales în scena de înmormîntare păgînă a fiului trimis ostatec la Constantinopol, cînd Sorana Coroamă, inspirată de piesă, a adus pe scenă gesturi și obiceiuri străvechi, stilizate cu mult rafinament.

Grav, reliefînd cu tensiune tragică sensul luptelor duse de Mihai Viteazul, în *Viteazul*, Paul Anghel a pus în fața regizorilor probleme legate de raportul dintre generalizarea filozofică a adevărului istoric, bine rezolvate de Valeriu Moisescu *(Viteazul* Teatrul Bulandra, 1969/70) și George Teodorescu *(Săptămîna patimilor*, Teatrul Național, București, 1970/71).

Capul, de Mihnea Gheorghiu, structurată ca o evocare a trecutului făcută de o trupă de actori, cu asocieri între evenimentele de la noi din țară și din întreaga Europă, moartea lui Mihai Viteazul avîndu-și corespondențe în *Hamlet* de Shakespeare, a găsit cîteva rezolvări scenice originale. La Teatrul Național din Craiova (stag. 1975/76), Mircea Cornișteanu a insistat mai mult pe evenimentele istorice, estompînd ideea de joc, fără să distrugă însă distanțarea necesară comentariului.

Un moment definitoriu pentru angajarea creatoare promptă a regizorilor în găsirea corespondențelor scenice necesare reliefării direcțiilor importante ale unor evenimente din trecut cu reverberații în contemporaneitate l-a constituit montarea în 1977 a pieselor inspirate din războiul de independență. *Patetica 77* de Mihnea Gheorghiu, piesă document cu o structură cinematografică, cu secvențe numeroase, și situații dramatice abia schițate, a fost pentru Gheorghe Harag (Teatrul Maghiar, Cluj-Napoca) prilejul unei montări cu compoziții miniaturale într-un ansamblu grandios. La Teatrul Național din Craiova, Georgeta Tomescu a sugerat îndeosebi tensiunea emoțională a momentelor, reconstituind pe alocuri cu finețe și nostalgie și atmosfera de epocă.

Hotărîrea, de Mircea Bradu, a fost privită de Alexandru Colpacci în același an, la Oradea, ca o oglindire multiplă a războiului în conștiința oamenilor, în timp ce Magda Bordeianu la Ploiești a mers mai mult pe caracterul documentar al acestei piese. *Două ore de pace*, de D. R. Popescu, a fost pusă în scenă de Alexa Visarion la Cluj-Napoca, dar și de Kincses Elemér la Tîrgu Mureș (Secția maghiară) și de Sorana Coroamă la Teatrul Mic. Spectacol stare în viziunea lui Alexa Visarion, *Două ore de pace* devine prilejul unei integrări a psihologiilor individuale într-o mare colectivitate la Kincses Elemér, în timp ce Sorana Coroamă a reconstituit cu grijă atmosfera epocii.

Cea mai accentuată transfigurare în tratarea istoriei și întruchiparea direcțiilor ei fundamentale în comentarii poetico-ironice le găsim în spectacolele cu piesele lui Marin Sorescu, în *Răceala*, pusă în scenă de Dan Micu (Teatrul Bulandra 1976/77), și Iulian Vișa (Sibiu, 1979/80) și *A treia țeapă* montată de Mircea Marin (Teatrul Național Cluj-Napoca, 1978/79), Sanda Manu (Teatrul Național București (aceeași stagiune) și Mircea Cornișteanu (Teatrul Național Craiova, 1979/80).

Spectacolele mai sus menționate sînt definite prin descoperirea unor soluții originale capabile să transmită în imagini parodistice sau eroice, în tonalitate comică sau de gravă meditație, ideea unui adînc patriotism și a rezistenței poporului român în momentele de mare încercare.

În *Răceala*, Dan Micu a adîncit diferența dintre lumea otomană și români, demonstrînd limpede că scopurile urmărite sînt cele care creează valoarea oamenilor. Mohamed, odată cu creșterea ambiției personale, își diminuează valoarea, în timp ce oamenii lui Vlad Țepeș capătă proporții uriașe prin credința în justețea luptei lor. Iulian Vișa a accentuat identitatea între curtea lui Mohamed și curtea bizantină, reliefînd caracterul lor histrionic. În decorul sugestiv al lui Vittorio Holtier, simbolizînd o lume a țepilor, deci a luptelor și a încercărilor dar și a trăiniciei noastre, pentru că din aceleași țepi s-au profilat la orizont simbolurile perene ale universului nostru, poarta, gardul, roata, cuibul berzelor, cumpăna fîntînii, s-a impus la Ploiești cu *A treia țeapă*, un spectacol variat, cu treceri rapide de la

amărăciune la haz și ironie. La Teatrul Național din Cluj-Napoca, Mircea Marin, redecupînd textul aceleiași piese, a precizat încă de la început cadrul istoric și obstacolele puse în fața lui Vlad Țepeș, forțele potrivnice din interior și din afară, cerșetorii și leneșii, pretendenții la coroană și puterea otomană, adîncind caracterul meditativ al eroului principal, deși acest lucru i-a anulat uneori spiritul întreprinzător. La București, Sanda Manu a mers pe gravitatea dezbaterilor, estompînd glumele, cuvîntul amar-șugubăț sorescian, urmărind mai mult dilema eroului principal și conștiința obstacolelor ce trebuiau învinse.

La Craiova, Mircea Cornișteanu s-a oprit cu precădere asupra caracterului meditativ al lui Vlad Țepeș, făcînd din el un filozof al istoriei, dar și un om conștient de obligația lui de a lupta cu timpul, încercînd să-l schimbe, să-l facă mai bun.



Rolul creator al regizorului se vădește în primul rînd în găsirea unei idei călăuzitoare a spectacolului, în ierarhizarea problemelor prin mijloace pur teatrale, prin accentul și ritmurile proprii scenei. Or, piesele originale nu au văzut pur și simplu luminile rampei, ci au căpătat sensuri și valori conținute în genere în text, generate de text, dar transformate în spectacol și prin talentul și sensibilitatea celor ce-și pun semnătura ca regizori.

CONTRIBUTIONS RÉCENTES DES METTEURS EN SCÈNE À LA MISE EN VALEUR DE LA DRAMATURGIE ROUMAINE

RÉSUMÉ

L'étude présente les rapports existants entre les metteurs en scène et la dramaturgie roumaine contemporaine, l'intérêt manifesté depuis le commencement pour la création originale. Ces rapports, le fait que les plus prestigieux metteurs en scène ont contribué à réaliser des spectacles très intéressants avec des pièces roumaines contemporaines constituent un trait caractéristique du théâtre actuel ainsi qu'un moyen d'enrichir les visions et les conceptions spectaculaires.

Les quelques exemples choisis montrent l'intérêt manifesté par Liviu Ciulei pour les pièces de Titus Popovici, la constance avec laquelle Horea Popescu a réalisé des spectacles de valeur avec les pièces de Paul Everac, etc.

Les jeunes metteurs en scène font preuve d'une passion ardente pour l'œuvre de D. R. Popescu, Marin Sorescu, Teodor Mazilu, c'est-à-dire pour une dramaturgie de facture nouvelle, courageuse, faisant appel aux moyens d'expression les plus modernes, une dramaturgie poétique et parabolique. Les exemples les plus convaincants sont les spectacles créés par Alexa Visarion avec les pièces de D. R. Popescu *Pasărea Shakespeare* (L'Oiseau Shakespeare), au Théâtre Giulești, et *Două ore de pace* (Deux heures de paix), au Théâtre National de Cluj-Napoca ; par Nicolae Scarlat avec *Requiem pentru un disc-jockey* (Requiem pour un disque-jockey), à Galați, et par Alexandru Colpacci avec *Balconul* (Le Balcon), à Oradea, toujours du répertoire de D. R. Popescu. Dan Micu, metteur en scène de la nouvelle génération, lui aussi, a réussi en 1977, au Théâtre « Bulandra » de Bucarest, un grand succès avec la métaphore historique-poétique *Răceala* (Le Refroidissement), par Marin Sorescu, pièce qui a trouvé en 1979 une autre solution scénique dans la vision de Iulian Vișa, à Sibiu. *A treia țeapă* (Le Troisième pal), œuvre de la même facture, de Marin Sorescu toujours, deviendra en 1979 le point de départ pour cinq spectacles très originaux, deux à Bucarest et les autres trois à Ploiești, Craiova et Cluj-Napoca, en démontrant la force de création des jeunes metteurs en scène.

STRUCTURA DRAMATICĂ ȘI SPECTACOLOGICĂ CONTEMPORANĂ: NARATIVUL PSIHOLOGIC ȘI NARATIVUL EPIC

de DOINA SIPOȘ

Teatrul contemporan a adus în discuție, în ultimele decenii, o flexiune bogată a structurii dramatice și spectacologice.

Vizionarismul lui Artaud și sistemul teoretic al lui Brecht au generat, alături de concepția clasică a textului, aristotelică, conștiința posibilității de deschidere a construcțiilor dramatice prin analogie cu modele culturale orientale (teatrul japonez) sau cu structuri artistice poetice și plastice. În arta spectacolului referințele majore se vor polariza în jurul concepției Stanislawski și Grotowski cu toate ramificațiile pe care acestea le-au proliferat (școala lui Chaikin, Barba, Brook, Ciulei).

Eclectismul culturii moderne, conviețuirea tradiției cu inovația caracterizează epoca noastră, ridicînd mereu semne de întrebare asupra direcției ei de mișcare, asupra sensului constant spre care se îndreaptă. Cercetarea teatrologică semnalează permanent manifestarea experimentului alături de clasic și chiar îmbinarea lor în structura unică a unei forme de teatru, fie de text sau de spectacol. Dar acest amestec nu a condus și nici nu va degenera într-o existență haotică a actului teatral, pentru că acesta și-a menținut în toate circumstanțele specificului estetic, autonomia sa artistică.

Privind retrospectiv și generalizator, faptele ni se relevă asamblate pe două direcții fundamentale care le putem considera ca funcții constante ale limbajului teatral. În jurul lor se va forma o rețea de forme variabile care vor tenta potențarea unei modalități de expresie particulare. Important este că întreaga manifestare se subordonează acestor constante, indiferent de oscilațiile deviatoare, dar care nu pierd niciodată reperul raportării lor.

Aceste constante, pe care le considerăm a fi tendințele majore ale teatrului contemporan, sînt alcătuite de cele două modalități de narare în dramatic: psihologic și epic. Cu alte cuvinte afirmăm că există două moduri narative ale structurii teatrale — narativitate psihologică și narativitate epică. În spectacologie structurile corespunzătoare le vom numi: structuri tematice și structuri de semnificații.

Concepția psihologică presupune concepția piesei bazată exclusiv pe intrigă, adică pe înlănțuirea și desfășurarea evenimentelor. Scenele piesei devin o istorie trăită de actori pentru spectatori în cursul unui timp de reprezentație. Personajele există prin actori și capătă, cu ajutorul procesului de identificare al spectatorului, existență reală. Gide definea piesa de teatru ca fiind o durată animată prin intrigă. Din aceste motive personajele sînt construite pe tiparul eroului care-și dezvoltă destinul său (ex. Fedra, Danton, Domnișoara Iulia, Ștefan cel Mare *(Apus de Soare)*), care aduce cariera vieții sale pe scenă și focalizează un singur sentiment sau pasiune. Recunoașterea spectatorului în decupajul existențial scenic produce iluzia identificării cu soarta lor, de unde și sentimentul acut de intropatie pe care îl naște nararea psihologică în spectator. Spațiul și timpul sînt elementele de localizare, de datare istorică, de orientare precisă a acțiunii în perimetrul unor granițe precise. Universul uman este redus la proporția scenică prin figuri și situații reprezentative. Piesa psihologică este un text de

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 27, P. 29–34, BUCUREȘTI, 1980

analiză desfăşurată a unor situaţii date, a unor cazuri de conştiinţă, a unor evenimente istorice, a dramelor familiale etc., totul mergînd spre un final conclusiv şi explicativ.

Autorul operează în scriitura sa ca un ghid. Planul dramatic se construieşte în vederea demonstraţiei pe care acesta o face. Personajele şi situaţiile create se succed conform tacticii de dezvăluire a semnificaţiei de idee. De unde şi necesitatea pe care dramaturgul o resimte mereu de a-şi asuma şi rolul de regizor, explicînd în paranteze (în mod literar) momentele, precizînd detalii de intonaţie, de decor, de mişcare, tocmai pentru a sublinia sensul, a-l face evident fără ambiguitate (ex. teatrul lui Camil Petrescu). Astfel că nararea psihologică produce o formă completă şi finită în care raporturile sînt incluse în teorema demonstrată dramatic.

Din punct de vedere spectacologic structura scenică proiectată va fi cea a unui spectacol tematic. Lectura lui se produce pe orizontală, într-o percepţie succesională a dialogului vestimentat în costum, mişcare, decor. Între verb şi scenografie se va stabili un raport de linearitate, de consonanţă decorativă, decorativă însă în sensul funcţional al prezenţei sale.

În spectacolul tematic publicul aşteaptă finalul, este captivat, interesat de ceea ce se întîmplă şi acceptă concluzia propusă de autor.

Modul de narare epic porneşte de la alte premise ale căror teoretizări (sistematizate în lucrările lui Brecht) le vom regăsi în istoria formelor de teatru fie sub forma unor platforme estetice (arta contemporană), fie ţişnite din practica teatrală (Shakespeare), determinate de modalităţile de reprezentare plastică a omului în decursul timpului.

Nararea epică este un flux continuu de evenimente, de acţiuni dramatice selecţionate de autor şi care au un grad puternic de abstractizare a concretului, de generalizare a semnificaţiilor. Abstractizării i se subordonează şi personajul, care capătă valenţe tipologice, destinul lui acoperă aria destinului uman, depăşind concretul, cotidianul imediat. Fluxul acţiunii, « schemă dinamică » (Bergson), face ca spaţiul şi timpul să fie concepuţi alterabili. Timpul îşi pierde din continuitate, poate fi întrerupt prin retrospective, prin repetări şi simultaneitate, iar spaţiul îşi pierde statismul. Acţiunea poate avea loc acum în spaţii imaginare distribuite oriunde. Continuitatea clasică a piesei va fi înlocuită de o prezentare pe fragmente *(Handicap, Puterea şi Adevărul, Nu sînt Turnul Eiffel)*. Opera epică îmbracă forma eseului dramatic, stîrnind astfel reflexia spectatorului asupra ei. Ea ne propune ipoteze existenţiale pentru a gîndi asupra lor. Ne invită la meditaţie critică nu contemplativă. Demonstraţia dramaturgului se face aici prin sinteză, de unde şi concentrarea timpului şi constrîngerea spaţiilor în semnificaţiile lor *(Răceala, Matca)*. Autorul nu mai are rolul ghidului, sau pe cel al detectivului. Selecţia îi aparţine dar el nu ne obligă a rămîne la ea. Fabulaţia este depăşită în idee. Autorul expune o serie de fapte inteligibile perfect dar cu rezonanţe multiple.

Aici intervine rolul complementar al spectacolului care este conceput pe ideea dezbaterii. Spectacol şi text sînt parametrii artistici de confruntare culturală, politică, socială. Structura reprezentării epice este o structură de semnificaţii care solicită intens comentariul. Lectura privirii se va produce acum pe diagonală, pentru că decor, mişcare, costum, verb sînt limbajele artistice ce se suprapun, se pot completa dar pot apărea şi în contrapunct. Primim un cod artistic-intelectual pe care trebuie să-l descifrăm cu tot bagajul nostru de cunoştinţe.

Oricît ar părea de deosebite aceste două moduri narative dramatice, ele nu se exclud în perimetrul cultural. Au coexistat şi vor coexista mereu, ele reprezentînd modalităţile esenţiale de reprezentare şi percepţie umană : abstracţie şi intropatie, simultană şi succesorală, temporală şi spaţială. Psihologic şi epic sînt tendinţe general-valabile, polarizatoare, germinative de variabile şi de prospecţiuni spre o estetică posibilă a teatrului : arta deschisă şi flexionabilă în timp. Coexistenţa lor perfect democratică va presupune o ierarhizare valorică. Opţiunea pentru o modalitate sau alta se face din perspectiva comunicării cît mai eficiente într-un limbaj artistic reprezentativ pentru autor şi regizor, cu o potenţialitate de impact receptiv cît mai deschis asupra spectatorului.

Moduri narative teatrale :

Text	*Spectacol*
1. psihologic :	
— intrigă	
— eroi	Spectacol tematic

— spaţiu static
— timp cronologic
— analiză
— autor : ghidează
demonstrează

Lectură pe orizontală

2. epic :
— flux de evenimente
— tipuri
— spaţiu în mişcare
— timp discontinuu
— sinteză eseu
— autor : expune

Spectacol de semnificaţii
Lectură pe diagonală

NARATIVUL PSIHOLOGIC

Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă continuă seria dramelor psihologice din dramaturgia lui Horia Lovinescu *(Citadela sfărîmată)* într-o linie frîntă. Pentru că aici localizarea se pierde, iar istoricitatea personajelor se anulează. Spaţiul acoperă universul uman iar epoca se extinde într-un timp infinit, timp de moarte şi renaştere în acelaşi timp. Melodrama familială devine în această piesă drama omenirii fără a-şi pierde nimic din datele psihologice ale modalităţii conceptoare. Dramaturgul îşi va contura în portret, cu precizia liniilor desenului, chipul şi viaţa eroilor săi. Acţiunile se nasc din situaţiile special construite de autor. Întreaga piesă se constituie ca o demonstraţie de perfecţiune matematică a pericolului de alienare, de autodistrugere (cauzele fiind complexe : violenţă, sterilitate, invidie, răutate) pe care omenirea îl poartă cu ea şi faţă de care e datoare să se salveze.

Piesa, în comparaţie cu antecesoarele ei, creează o viziune sincronică a destinului uman, de aici şi apelul la denumirile generice : Abel, Cain, Tatăl, denumiri ce fixează caracterul de simbol al personajelor şi al faptelor lor. Dar un simbol care rămîne într-un perimetru strict figurativ : datele lui sînt explicate şi făcute inteligibile de către autor. Fiecare personaj se autodefineşte iar dacă nu o face el se va oglindi în dialogul celorlalţi (ex. : Abel descris de Tatăl şi de Ana). Trimiterea la mitul biblic este aparentă. Horia Lovinescu preia situaţia originară dar îi răstoarnă sensul şi modifică relaţia personajelor.

Abel, idealistul, vizionarul, Abel cel bun este de fapt în piesă virusul morţii. El anulează puterea ei de refacere din cenuşă. Este un nihilist [1]. Înţelegerea şi liniştea lui sînt false, ele nu aparţin vieţii. Eroul este lipsit de vitalitate, de dragoste pentru tatăl său [2], căruia îi aruncă invective şi îl brutalizează, şi de iubire pentru Ana — unica femeie [3]. Existenţa lui se consumă într-un timp definit, cu plecări şi reveniri inexplicabile, cu o trăire în pasivitate totală, o absenţă chinuitoare pentru cei ce-l înconjoară. Incapabil de sentimente pentru că nu are nici amintiri [4], nici speranţe, Abel este de fapt un mort viu. Şi cu atît mai periculos. Neangajarea lui îl distruge, dar e distrugătoare şi pentru ceilalţi. În primul rînd pentru Ana a cărei iubire şi ideal i-l dărîmă şi apoi pentru tatăl şi fratele său. Mai întîi Abel este vinovat de sinuciderea[5] tatălui, îl îndeamnă pe acesta la actul suprem dezvăluindu-i faptul că Ana va avea un copil cu Cain. Tot el este cel care răsturnînd situaţia îl va forţa pe Cain să-l împuşte, stigmatizîndu-l pe acesta ca ucigaş. Indicaţiile din paranteze cu care autorul îşi completează dialogul şterg orice urmă de echivoc în acest sens [6].

[1] Ana: « Abel spune că nimic nu se mai poate schimba » (H. Lovinescu, *Teatrul comentat*, vol. I, Bucureşti, 1978, p. 157).

[2] Abel: (domol) « Tare eşti porc, tată. Un porc bătrîn căruia îi place să se lăfăie în mocirlă şi să grohăie ».
Tatăl: « Cu mine îndrăzneşti să vorbeşti aşa, fecior de curvă?! » (Pune mîna pe un par şi se repede la Abel, dar acesta cu o simplă atingere, îl trimite la pămînt. O clipă s-ar părea că pe bătrîn o să-l trăznească apoplexia) ⟨...⟩ « Bine zice vorba ceea: creşte puii tăi ca de ei să piei! Paricidule! » *(ibidem*, p. 155).

[3] Ana: « Abel spune că nu trebuie să se mai nască copii pe lume ».
Tatăl: « Aha, ştiam eu că e un monstru... », *(ibidem*, p. 158)

[4] Tatăl: « Abel, o uitare ca a mortului, că nici ca animalului nu pot zice, că pînă şi animalul îşi aduce aminte... », *(ibidem*, p. 169). « ...Cu Abel nu se poate trăi, viaţa alături de el nu e viaţă, nu poţi respira. Cu Abel timpul nu se mişcă, e ţeapăn şi gol... » *(ibidem*, p. 164).

[5] Abel: « ...Mă întreb dacă nu sînt un asasin » *(ibidem*, p. 205).

[6] « ...(Se tăvălesc acum pe jos, cînd unul, cînd altul deasupra, pînă ce Abel, care de fapt e mai puternic, îl ţintuieşte pe Cain cu braţele la pămînt ⟨...⟩ Cu o mînă îi strecoară pistolul sub degete, pălmuindu-l violent ⟨...⟩ Înnebunit, Cain trage) » *(ibidem*, p. 210).

În relația fraților Cain face de fapt jocul vieții și al morții. Fiul rătăcitor, trecut prin toate mizeriile lumii, înăsprit și înrăit de violență este singura șansă de salvare, este speranța [7]. Acceptînd lupta, asumîndu-și riscul, Cain aduce miza vieții. Experiența nu i-a atrofiat simțurile, astfel că el poartă simbolul renașterii : actul de violare al Anei, Apropierea de Ana, gîndul unui copil îl umanizează, îl transformă, îl scoate din starea de brutalitate spre uman și compasiune. Numai că propria sa renaștere va mai parcurge o cale lungă ; Cain are nevoie de o ispășire, pentru a se regăsi complet, de aici și plecarea sa în final.

În acest dialog despre viață și moarte partenerii sînt Cain și Abel. Tatăl și Ana reprezintă elementele constante ale relației — principiul vitalității —. Sub masca bufonului senil, Tatăl e purtătorul tradiției și impulsul generator al viitorului. El este cel care descoperă femeia în Ana și care așteaptă împlinirea menirii ei materne. Reamintirile lui constante despre viața lor dinainte sînt un simbol al perenității umane, dincolo de dezastru, un simbol al încrederii în viitor. Iar viitorul este însăși Ana, care în această lume chinuită și contorsionată de întrebări și fapte nu va înceta să spere. Abdicarea lui Abel este astfel anulată prin angajarea ei. Tatăl și Ana sînt cei doi zămislitori, creatori ai timpului trecut și viitor, sînt personajele prin care autorul își exprimă credința în necesitatea acțiunii, a implicării totale.

Horia Lovinescu își desfășoară tema pas cu pas, prin fiecare replică care explicitează comportamentele în mișcare. Astfel că în final sensul metaforic al dramei își conturează în totalitate semnificațiile.

Goana, de Paul Ioachim, dezvoltă aceeași manieră a narării psihologice, o viziune diacronică obținută din secționarea realității imediate, contemporane nouă. Povestea familiei Manta se construiește în jurul motivului dezrădăcinării, a căutării fericirii într-un spațiu de iluzii. Mariajul fetei sărace cu un străin bogat ar rămîne la datele lui de șablon, dacă drama nu ar fi tensionată de autenticul dezbaterilor. Piesa depășește fabulația prin punerea în discuție a principiului de opțiune. Confruntările Stella — Sandu, Stella — Florin Marcu — Sandu depășesc tema rămînerii Stellei acasă sau reîntoarcerea ei în Italia. Ele activează ideea alegerii în viață, și mai mult chiar, ideea de a fi tu însuți, de a fi responsabilul actelor tale care întotdeauna te vor reprezenta. Construcția portretistică — pentru că avem o suită de fizionomii în mișcare — ancorează în cotidian acțiunea dramatică. Personalitățile eroilor sînt constante în prezența lor, ele nu evoluează, ci ne sînt dezvăluite pînă la esență pe tot parcursul piesei. Textul am putea spune că este o radiografie psihologică tradusă în termeni dramatici. Autorul polemizează cu o singură idee — întruchipată de un singur personaj, Sandu — anume : lipsa conștiinței umane și civice, disimulată în motivații false, compromisuri și în ultimă instanță fuga de realitate. Pas cu pas, drama dezvăluie procesul de conștiință prin care trec personajele. Asistăm la o confesiune dramatică a experiențelor acumulate, a formării lor și, în ultimă instanță, a pivotului judecăților lor de evaluare asupra lumii inconjurătoare, judecăți ce le-au determinat deciziile. Dezvăluirea este retrospectivă pentru că personajele le aflăm în momentul în care ele sînt formate, în care angajarea lor este produsă. Alegerea Stellei este numai elementul conflictual care declanșează expunerea, face parte din categoria elementelor de tehnicitate dramatică.

Ambele texte au solicitat spectacole de o acuratețe aproape clasică. Regia a urmărit să facă spectacular inteligibil dialogul, să reliefeze proeminența psihologiei caracterelor și să puncteze semnificațiile majore. Text și spectacol de analiză, ele se înscriu în parametrii modului narativ psihologic, într-un spațiu static și un timp cronologic. Ambele reprezentații aduc o decupare exactă a macrocosmosului în microcosmos scenic, ilustrativ pentru teorema dramatică a autorilor. Regizorii (Dan Micu în *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* și Alexa Visarion în *Goana*) au știut să pună în evidență, în sens polemic, fondul de idei al pieselor, realizînd un spectacol de performanță artistică.

NARATIVUL EPIC

Răceala, de Marin Sorescu, este o piesă istorică dar și un text politic contemporan. Încadrarea ei cu rigurozitate într-un anumit gen dramatic este practic imposibilă. Piesa se prezintă la granița lor. Episodul turc se înscrie în cadrele istoriei (amintind de Dimitrie Cantemir cu *Istoria creșterii și descreș-*

[7] Tatăl: « ...Cain ar ști să oprească chiar și cenușa. Sau ar izbuti să ne scoată de aici undeva, la un liman » (*ibidem*, p. 159).

terii Imperiului otoman), episodul bizantin are aciditatea pamfletului, iar episodul român are inflexiunile baladei. Construirea textului pe aceste trei nivele implică o rupere de timp și de spații. Piesa se compune dintr-o serie de secvențe dramatice (sau tablouri) alternate în contrapunct, iar fiecare secvență poartă o titulatură (ex. Tabloul III — « Mahomed și Pașa din Vidin în căruța închisă care-i transportă spre Dunăre. Afară vuietul armatei mărșăluind »; Tabloul IV — « În cușca lor, prizonierii au gînduri mari »; Tabloul V — « Cortul lui Mahomed »; Tabloul VI — « Cortul lui Radu »...).

Segmentarea anulează iluzia scenică și evenimentele în aranjarea mozaicată asaltează publicul cu imagini semnificative, obligîndu-l să ajungă singur, în final, la concluziile etice necesare. Jocul permanent între realitatea fabulației și idealul etic pe care autorul îl subînțelege degajă o ironie filozofică ce ascunde sub rîsul ei meditația autorului asupra sensului puterii și al labilității imperiilor.

În contrapunct, sînt comentate trei civilizații, confluente în zona noastră și aflate în momente diferite : civilizația turcă la apogeul ei, aproape de declin, civilizația bizantină, prăbușită, și civilizația română, în formare. Reprezentanții lor umani — personajele — au atributele caracteristice situațiilor concrete. Și întîlnirea lor se produce contrapunctic. Dialogul este conflictual, iar relația, practic, nu există : turci — bizantini — români nu se întîlnesc, opoziția lor fiind totală, contactul dramatic dintre ei va avea loc numai prin replicile-ecou pe care le întîlnim în fiecare tabără. Astfel că segmentarea apare și mai evidentă. Dacă extragem din text tablourile referitoare la cele trei civilizații și le grupăm apoi sub propria lor identitate, vom obține un grafic al situațiilor din care reiese că fiecare suită omogenă de tablouri conține semnificația sensului major al epocii prezente. Aranjarea lor în mozaic are ca scop punerea în lumină a confruntării. Astfel că actul dramatic (ca scriitură) și scenic (vizual) devine mult mai expresiv, mai incitator și de impact imediat. El deschide dialogul cu publicul care, acum, nu numai privește, ci primește creator și critic.

Temporalitatea piesei este anulată. Inspirată din evenimente reale, istorice, ea le transfigurează însă în idei actuale, reținînd din ele numai sensul acțiunii lor. De asemenea, spațiul se abstractizează, contras la spațiul scenic, la locul reprezentației. Modificările se produc și la nivelul personajelor, care-și pierd atributul eroilor, sînt tipuri reprezentative ale popoarelor lor. Turcii — sub semnul cuceritorilor — sînt reprezentați de conducătorii lor : Mohamed, Pașa din Vidin ; bizantinii sînt reduși la starea de actori, nu se știe exact identitatea lor, sînt puși să joace, să fie exemplu, simbol al prăbușirii [8]; românii sînt luptători, uniți și puternici prin destinul lor, își apără pămîntul și libertatea de existență. Ultimele tablouri le sînt consacrate conducînd spre ideea de rezistență și continuitate a lor spre creștere. Învingerea lor poate să fie de moment, dar forța unității le asigură renașterea, afirmarea în viitor. În aceasta constă și semnificația politică a textului, semnificație care, expusă didactic în text în tabloul V[9], își va găsi în final și valoarea simbolică prin expresia de baladă a existenței românilor.

Spectacolului realizat pe acest text i-a revenit misiunea de a sensibiliza plastic semnificațiile. Jocul ambiguu pe fabulă și comentariul ei pe care l-au făcut actorii a marcat substanța moral-politică a partiturii. Evenimentele taberei române au fost tratate cu gravitate, simbolul lor intră în legendă, povestea vieții formează istoria noastră. Reprezentația a punctat prin aceste disonanțe stilistice interpretative suprapunerea a trei moduri de a exista, de a gîndi, și de a acționa, moduri cărora istoria (și în aceasta constă valoarea actuală a piesei, în judecata retrospectivă pe care ea o face istoriei) le-a confirmat eroarea sau justețea.

Ecaterina Oproiu, în *Interviu*, recurge la nararea epică pentru a realiza o serie de instantanee cotidiene. Formula adoptată este cea a interviului. Modelată după o emisiune TV, piesa va rămîne însă un text scenic prin transfigurarea artistică a realității. Reportajul devine dramă păstrînd în osatura

[8] Mahomed: « Stau și mă gîndesc la bizantinii ăștia. ⟨...⟩ În fond ce-am făcut noi? Le-am luat tronul, funcțiile, lefurile, dar i-am făcut actori... Sigur că le-am dat infinit mai mult... împărăția jocului, a ficțiunii. Totuși, ce sînt ei? »
Pașa din Vidin: « Ei? Niște actori ⟨...⟩ Joacă pe ambiguitatea situației nou create... Eu aș propune să-i scoatem și să... »
Mahomed: « Nu, că avem nevoie de exemple... Generații întregi de musulmani trebuie crescuți avînd mereu sub ochi exemplul degradării unei împărății... să nu-i mai calce pe urme... Popoare subjugate, puse sub sceptrul unei credințe artificiale, fără comunitate de limbă... de religie, cu interese divergente... se destramă la prima atingere... » M. Sorescu, *Răceala*, Iași, 1978, Tabloul V, p. 52).

[9] Mahomed: « Să-ți spun eu de ce au căzut bizantinii. Și-au pierdut conștiința unității de civilizație... »
Pașa din Vidin: « Poate. Dar eu aș merge mai. departe: lipsa de unitate politică ».
Pașa din Vidin: « .. Numai că peste Dunăre lucrurile stau altfel... Îi cunosc cît de cît. Se vor apăra. Sînt în stare să pună un munte lîngă altul, să facă zid și să ne tragă în capcană. Există o conștiință a unității... există conștiința că le e amenințată ființa, însuși dreptul de a exista ca popor... »
Mahomed: « ..Ce spui tu că ar avea valahii..?
Pașa din Vidin: « Unu: centralizarea forței politice în stat de către Vlad Dracula. Doi: conștiința unității etnice. Și trei: conștiința că puterea otomană periclitează însăși viața poporului... » (*ibidem*, Tabloul V, p. 51–56).

sa atît valoarea de indice, cît și cea de simbol artistic. Înscrierea porrtetistică a universului nostru uman ne va da imaginea societății de azi, în diversitatea ei caracterologică. Autoarea fiind interesată de a extrage substratul uman, de frumusețe și abnegație, de datorie și sentiment ascuns sub balastul obișnuinței, al șablonului și rutinei, al oboselii timpurii. Fiecare interviu (Sudorița, Avocata, Primărița) pedalează pe adevăr și fals în comportamentul uman. Este un rechizitoriu făcut societății, un mare semn de întrebare, pe care autoarea îl ridică în numele femeii, angajate, muncitoare, dar femeie ca simbol al sensibilității. Semnalul de alarmă este tras pentru ca societatea să nu uite umanitatea, să nu uite frumosul, nevoia de a trăi.

Secvențele, izolate aparent, sînt reunite prin cuplul reporter-reporteră construit ca sinteză a tuturor interviurilor. Pentru a da senzația autenticității de interviu spontan și direct, pe care piesa o are în atmosfera ei, Ecaterina Oproiu întrerupe frecvent fluxul cu intervențiile echipei de înregistrare. Întreruperea este programatică, ca procedeu tehnic cu valoare de anulare a iluziei. Ea nu ne va lăsa nici un moment să cooperăm identificator cu povestea personajului, să ne infiltrăm în fabulație. Interviurile au un unghi critic care trebuie menționat pentru a sesiza nuanța exactă a răspunsului, pentru a decanta valorile autentice de falsitate.

Textul impune, prin sistemul deconectărilor deliberate, păstrarea lucidității interpretative a spectatorului. Aceasta face ca el să fie o frescă caracterologică, un sondaj psiho-social al zilelor noastre. Semnificațiile se cer a fi corelate la sfîrșitul spectacolului pentru a căpăta sensul de mișcare a mesajului transmis.

Caracteristic pentru acest text este formula de scenariu pe care el o dezvoltă, formulă specifică narării epice și care îl face să fie în textură vizual și scenic; relația complementară text-spectacol fiind coeficientul de specificitate a modului epic. În acest caz, spectacolul va propune publicului un cod artistic ce solicită o descifrare, depășind înregistrarea instantanee de prim contact.



Din analiza celor două tipuri de narare în structura teatrală, exemplificate prin piesele menționate mai sus, reiese că aceste modalități guvernează principal actul dramatic, nealterîndu-i în nici un moment specificul. Ele reprezintă în fapt interpretarea temporală sau spațială a conceptului de teatru.

LA STRUCTURE DU DRAME ET DU SPECTACLE CONTEMPORAINE: LE NARRATIF PSYCHOLOGIQUE ET LE NARRATIF ÉPIQUE

RÉSUMÉ

L'esprit visionnaire d'Artaud et le système théorique de Brecht ont engendré, outre la conception clasique, aristotélique, du texte, la conscience d'une possible ouverture des constructions dramatiques par analogie avec les modèles culturels orientaux ou avec des structures artistiques poétiques et plastiques. Dans l'art du spectacle les références majeures se polarisent autour des conceptions de Stanislawski et de Grotowski, avec toutes les ramifications proliférées par celles-ci. La présente étude démontre qu'il y a deux modes narratifs dans la structure théâtrale — le narratif psychologique et le narratif épique. Dans l'art du spectacle nous les appellerons structures à thème ou de signification.

La conception psychologique présuppose la construction basée exclusivement sur l'intrigue, c'est-à-dire sur l'enchaînement et le déroulement des événements. Au point de vue du spectacle, la structure scénique projetée sera celle d'un spectacle à thème. Sa lecture s'effectue sur l'horizontale.

La narration épique est un flux continu d'événements. La structure de la représentation épique est une structure de significations qui sollicite intensément le commentaire. La lecture du regard se fera dès lors sur la diagonale, puisque décor, mouvement, verbe sont des langages artistiques qui se superposent.

L'étude s'arrête par la suite sur quelques démonstrations de texte et de spectacle illustrant les deux modalités de narration dramatique.

SCENOGRAFIA CONTEMPORANĂ ŞI «RETEATRALIZAREA» SPECTACOLULUI

de ION CAZABAN

La un sfert de secol de la momentul «reteatralizării» — pe care socotim potrivit să-l situăm, cu toate fazele, între anii 1955—1961 — consecinţele sale practice şi teoretice rămîn încă vizibile în arta spectacolului românesc. Dealtfel, nu o dată studiile, articolele de specialitate, comunicările — nu numai cele cu caracter istoriografic — fac din el un moment de referinţă, care a marcat decisiv evoluţia artistică a teatrului nostru. Regizori animatori de prestigiu aminteau acest fapt indiscutabil în interviurile publicate într-un volum edificator, *Cultura spectacolului teatral* (Bucureşti, 1976). Ce a însemnat acest moment al «reteatralizării» pentru creaţia scenografică, totodată care a fost contribuţia scenografilor noştri la atingerea obiectivelor propuse atunci şi care au fost perspectivele deschise prin realizările lor sînt întrebări, desigur legitime, fireşti, pentru un istoric de teatru, dar ale căror răspunsuri nu aparţin unui timp revolut, ci îşi prelungesc ecourile şi concluziile pînă în prezent. A aborda «reteatralizarea» din unghiul secenografiei este o posibilitate firească de investigare dacă ne gîndim la amploarea, dată în acei ani, contribuţiei «pictorului de teatru», la dezbaterea profesională care a angajat o problematică specifică, de mare acuitate, cu reflexe profunde în toate domeniile realizării spectacolului. Şi să adăugăm că două dintre articolele programatice memorabile ale timpului sînt semnate de scenografii (tineri atunci) Liviu Ciulei şi Toni Gheorghiu.

Desigur, pentru a înţelege acest moment de reacţie polemică, istoricul de teatru trebuie să privească retrospectiv şi să consemneze — oricît de rezumativ — cele întîmplate în mişcarea teatrală şi, în special, în scenografia noastră, în deceniul precendent.

Din primii ani după încheierea războiului, căutările scenografice nu sînt absente. Prin calitatea şi orientarea lor, ele vor atenua concluzia generalizatoare la care ar fi dus imaginea scenică fastuoasă, cu o plastică ilustrativă copleşitoare, inclusă de obicei în formula spectacolului «succes de cassă». Expoziţia de scenografie din aprilie 1947 a înlesnit deosebirea unor preocupări esenţiale şi a unor direcţii originale de realizare în scenografia noastră. Se disting cu acest prilej decorurile arhitecturale (Al. Brătăşanu, Elena Pătrăşcanu, Natalia Bragalia, Ştefan Hablinski), picturale (Traian Cornescu, Valentina Bardu, Marga Ene), precum şi o categorie de «tranziţie» (Ion Sava, Theodor Kiriacoff) [1]. Mai răspîndit, decorul arhitectural se completa cu armonii sau cu violenţe cromatice, în scopul creării cadrului emoţional adecvat, elaborat cu grijă pentru datele sale stilistice, de epocă, şi — totdeauna — pentru asigurarea spaţiului de joc, cu posibilitatea unei dinamici variate, de prim plan şi de adîncime, cu sugestive delimitări de «atmosferă» prin lumină, dictate de acţiunea dramatică, de situaţia şi stările psihice trăite de personaje.

[1] Radu Bogdan, *Expoziţia de scenografie*, în *Rampa*, nr. 75, 13 aprilie 1947.

În anii următori, mai precis 1948—1954, se pune accent pe combaterea a ceea ce se consideră « exhibițiile » unor scenografi : rezolvări « formaliste » care nu « ilustrează » tema piesei montate, nici nu servesc pe interpreți la « trăirea » rolurilor, la reliefarea conținutului ideologic și la caracterizarea socială și psihologică a acestora în realitatea concretă a condițiilor de existență. Colaborarea dintre scenograf și regizor are, ca principii, documentarea asupra epocii și mediului social în care se petrece acțiunea, stabilirea unei ierarhii a problemelor dezbătute în piesă și în spectacol. Unii scenografi ajung la « echivalențe plastice », tensiunea dramatică a piesei își află suport scenic în culoare și lumini.

Un criteriu de apreciere critică va deveni « atmosferizarea » sinonimă cu exactitatea iluzionistă — verificabilă documentar — a datelor (plastice, cromatice, spațiale) care concură la obținerea pe scenă a « atmosferei » locului și timpului istoric.

Deci, dacă simbolul și viziunile plastice percutante (cum fuseseră cele ale lui Ion Sava) ori plantațiile semnificative (din decorurile lui Al. Brătășanu, din cele de început ale lui Toni Gheorghiu) se intîlnesc sporadic, într-o a doua parte a acestei etape neomogene, ceea ce predomină întreaga sa durată este ilustrativismul scenografic în deosebite aspecte : de la abundența naturalistă, prolixă, și veridicitatea totuși exterioară la simplificările decorative. Analiza ar putea distinge un ilustrativism de formație interbelică și altul proaspăt apărut (« dogmatic »), nu numai cu diferențe, dar și cu asemănări considerabile. S-ar părea că ilustrativismul are un curs, dacă nu unitar, oricum continuu — înăuntrul lui explicîndu-se trecerea rapidă de la « cadrul » sintetic, « în stil », la descripția scenografică, minuțioasă, atît de des și monoton utilizată cîteva stagiuni sub motivul realizării « atmosferei » (avînd consecință decorul « închis », de iluzie naturalistă, pentru interioare, cel de *trompe-l'oeil* pentru exterioare, la montarea pieselor cu acțiunea în actualitate, sau reproducerea muzeistică în cazul pieselor istorice). Cînd se va face critica rezultatelor teatrale din acești ani, se va observa ambiția vană a tuturor acelor inventare de « amănunte multiple și exacte », de « elemente de mare pitoresc și atmosferă », dar care rămîneau « recuzită moartă », prezente în atîtea spectacole, ca și lacuna lor fundamentală : « realitatea epocii, însă, în sensurile ei, scăpa scenografilor » [2]. Poziția cronicilor lui Petru Comarnescu, care susținea cu mulți ani înainte viziunea picturală și stilizarea în scenografie — menite « să sugereze ceea ce era esențial și caracteristic, iar nu să descrie copiind stîngaci și grosolan ceea ce nu poate fi copiat nici repetat » [3] — va căpăta noi argumente, completări și dezvoltări odată cu afirmarea « reteatralizării ».

Începînd din anii 1955—1956, momentul « reteatralizării » a însemnat părăsirea soluțiilor naturaliste — firește, cu ezitări, incertitudini — și orientarea deliberată, treptat clarificată teoretic către un teatru al *sugestiei* și al *ideii*. « Practica unei extrageri fotografice a realității » se cere înlocuită cu « pătrunderea în esență și semnificații ». După opinia majorității creatorilor, naturalismul dusese la neglijarea limbajului propriu scenografiei și, astfel, prin procedeele artistice folosite, la o denaturare a scopului ei principal [4]. Ca un exemplu edificator atît pentru situația ce trebuia depășită, cît și pentru premisele estetice ale prezentului, este reamintit modul eronat în care fuseseră calificate acele « elemente de construcție » incomplete, dar combinate riguros « pe formule strict arhitecturale » de Liviu Ciulei în spectacolul *Cu pîine și sare*, permițînd imaginarea restului, întregului.

Cu implicații teoretice relevante, este comentat șalul introdus de Natalia Bragalia în decorul unui tablou din *Cadavrul viu* de Tolstoi (Teatrul Tineretului, 1955—1956) unde ca « element scenic, căpătînd scară scenică, ne dă toată atmosfera policromă, țipătoare, dar și de surdină » [5], totuși rămîne izolat, desprins de viziunea integrală a spectacolului. Asupra acestui șal-element scenografic sugestiv insistă Liviu Ciulei, apoi (în continuarea dezbaterii inițiate de revista *Teatrul*) Toni Gheorghiu, ca argument în sprijinul descoperirii unor autentice și inedite surse de emoție în teatru. Articolele lor sînt o invitație la rigoare profesională, în centrul discuției aducîndu-se probleme de creație aproape deloc atinse altădată : justificarea soluției de decor, « legile materialului » utilizat, specificitatea procedeelor

[2] Liviu Ciulei, *Teatralizarea picturii de teatru*, în *Teatrul*, 1956, nr. 2, p. 53—54. Autorul amintește cu luciditate autocritică de aglomerarea naturalistă, de clișeele romantice desuete din propriile sale decoruri la *Cei ce caută fericirea* de Orlin Vasiliev (Studioul actorului de film « C. I. Nottara », 1953—1954), după cum nu omite nici aprecierile lipsite de înțelegere artistică ale celor care decretau « formaliste » elementele de indicare parțială a hanului din *Cu pîine și sare* de Lascăr Sebastian (Teatrul Municipal, 1948—1949).

[3] Petru Comarnescu, *Cronica scenografică*, în *Rampa*, 18 aprilie 1948.

[4] Liviu Ciulei, *Teatralizarea picturii de teatru*, în *Teatrul*, 1956, nr. 2.

[5] *Ibidem*.

scenografice și adecvarea lor într-o modalitate spectaculară sau alta, pentru a-i asigura acesteia coerența expresivă necesară. Este subliniată interdependența între concepția scenografică și cea regizorală, pentru că « nu e de ajuns ca regizorul să aibă idei, nu e de ajuns ca ele să apară plastic pe o schiță, ele trebuie pătrunse în esența lor și integrate organic spectacolului » [6]. Diferitele luări de poziție (din articole, interviuri) menționează posibilitățile plasticii din perspectiva actului teatral, urmărindu-se integrarea valorilor plastice într-o expresivitate de altă calitate, a reprezentării scenice a dramei.

Este denunțată persistența decorurilor șterse, terne, lipsite de personalitate (« cei trei pereți încheiați în unghiuri drepte, cu tavanul respectiv, reprezentînd un interior care poate circula de la o piesă la alta, fără nici o modificare »), care porneau de la intenția unei « copii a realității » și erau, pînă la urmă, copii oarecari, plate, neinteresante [7]. Prin aceste răspîndite rezolvări naturaliste, pentru un timp, scenograful « a deviat de la întrebuințarea mijloacelor proprii artei plastice scenice și s-a alimentat din alte discipline, a împrumutat mijloace de expresie din alte discipline — arăta Liviu Ciulei [8] — din arhitectura propriu-zisă, din decorația de interior, din arhitectura peisagistică și de multe ori a reprezentat natura în mod fotografic — nu a făcut decît să creeze un fel de diorame ». « Reteatralizarea » decorului ar fi deci dependentă de modul propriu, expresiv în care el servește mesajul spectacolului și, concret, indicațiile regizorale și posibilitățile jocului actoricesc.

Primele reacții, în fapt scenic, ale « reteatralizării » se vor constata împotriva masivității arhitectonice a decorurilor și împotriva interioarelor « închise », « de atmosferă ». Pentru decorul comediei *Mincinosul* de Goldoni (Studioul actorului de film « C. I. Notara », 1954—1955) hotărîtoare sînt atît stilul dramatic cît și condițiile scenotehnice. Toni Gheorghiu execută exterioarele venețiene « ca o schiță în tuș, la mînă liberă și cu culori tari — pe plat — ușor caricatural (conform ⟨. . .⟩ textului lui Goldoni) » [9]. Stilizarea (re)apare cu acest decor și se manifestă ca o concentrare a vizualului abundent și greoi, ca selecție a culorilor și amănuntelor care fixează locul și atmosfera. O altă optică scenografică se dezvoltă din decorul « închis » care propunea drept « atmosferă » — ușor realizabilă — conținutul său de mobile și obiecte (« Decorul era îmbîcsit cu tot felul de detalii. Pe scenă era reprezentat totul, așa încît publicul nu avea timpul să aleagă și nici să fie îndrumat cu unul sau două detalii spre ideea esențială și importantă pe care trebuie s-o urmărească » aprecia Liviu Ciulei [10]). Nu numai că se încearcă eliminarea balastului inutil conținut, dar decorul se « deschide », își pierde tavanul, devine o secțiune într-o încăpere unică sau compartimentată, sesizată dintr-un unghi elocvent pentru desfășurarea spectacolului. S-a scris mult despre cum a văzut Tody Constantinescu locuința Nastasiei din piesa lui G. M. Zamfirescu (Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1956—1957) care, contrar uzanțelor, nu avea acoperiș; o draperie albăstruie se desfășura peste marginile retezate strîmb ale pereților laterali, iar deasupra era numai cerul larg, întunecat. Documentarea, neîndoielnică, era, aici, sprijin mental: nu o atmosferă a mahalalei este importantă, ci condiția umană, tragică, exprimată de ea. Importante pentru menținerea « atmosferei » sînt, de astă dată, draperia (era « aerul » piesei — declară Tody Constantinescu), cerul metaforic, culoarea roz mînjită, scursă, difuză pe întreaga scenă — venind toate dintr-o înțelegere aparte a textului dramatic. Tavanul dispare și din decorurile realizate de Elena Pătrășcanu și Al. Brătășanu pentru *Strigoii* de Ibsen (Teatrul de Stat din Timișoara, 1956—1957), pe care regizorul I. Veakis le dorea « aspre, colțuroase, grave, fără detalii naturaliste » — griul sufocant și ceața sticloasă sînt dominante, motivate mai profund de viziunea dramaturgului nordic, decît de aspecte exterioare, geografice. « Deschiderea » decorului se explică prin nevoia, resimțită acut, de a evada din drama « de cameră », iar consecințele acestei tendințe se vor amplifica, progresiv, în însuși modul de gîndire a spațiului scenografic.

Experiența acumulată și verificarea publică vor elimina alcătuirile hibride apărute uneori, coexistența discordantă a unor plantații de mobilier și accesorii detaliate într-un cadru arhitectural stilizat sau profilate pe cromatica sugestivă a perdelelor de fundal. Primind cu interes căutările inovatoare, gustul vremii nu acceptă impresia de heteroclit, pusă pe seama imperfecțiunii rezultatului scenic, nici lipsa de unitate stilistică înțeleasă ca lipsă de siguranță și fermitate în concepție și execuție, amestecul de elemente decorative extrase din modalități de montare deosebite.

[6] Toni Gheorghiu, în articolul intitulat concludent atît pentru preocupările mișcării teatrale de atunci, cît și pentru evoluția ulterioară a ideilor autorului, *Regie și scenografie*, în *Teatrul*, 1956, nr. 5, p. 58.

[7] Vezi lucrările consfătuirii oamenilor de teatru, 15—18 ianuarie 1957, în *Teatrul*, 1957, nr. 3, p. 38.

[8] *Teatralizarea decorului*, în *Arta plastică*, 1957, nr. 3, p. 31.

[9] Toni Gheorghiu, *Regie și scenografie*, în *Teatrul*, 1956, nr. 5, p. 58.

[10] *Teatralizarea decorului*, în *Arta plastică*, 1957, nr. 3, p. 31.

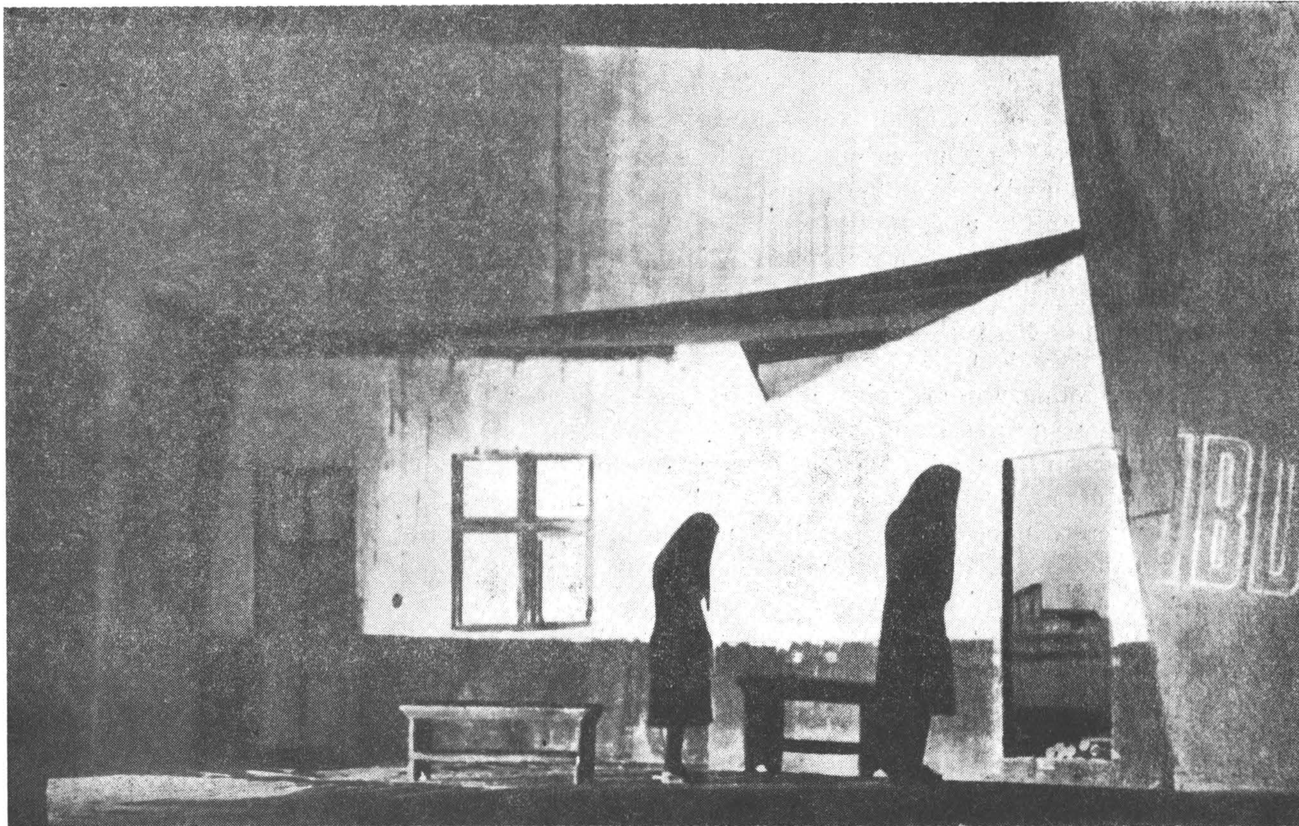


Fig. 1. - Tody Constantinescu, decor pentru *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, Teatrul Giuleşti, 1956/1957.

Cronicile dramatice păstrează asemenea exemple, consemnînd mai ales despărţirea ezitantă de soluţia naturalistă, imediat semnalată oriunde e detectată, fie şi într-o manifestare parţială, într-o minimă abandonare a specificului scenografic sub autoritatea unei documentări neasimilate. Neputinţa de a ieşi de sub tutela particularului ilustrativ, expunerea amănuntului istoric, muzeistic, referinţa la aspectul real controlabil fac dificilă afirmarea unei idei generalizatoare prin intermediul decorului. Uneori, registrul vizual simbolic apare « prea direct » alături de evidenţa celui referenţial exact, obiectiv — ele rămîn demarcate, asamblate doar, şi nu o dată cu stîngăcie (trădate şi de pregătirea deficitară a convenţiei scenografice, în care întîrzie butaforia rizibilă), încît nu se obţine o expresivă complinire.

Oricare sînt rezultatele scenografilor noştri — iniţial, fireşte, au fost ori au părut « bizare » — performanţa profesională spre care năzuiesc constă într-un spor de contribuţie specifică : « decoratorul să participe mai mult la prezentarea piesei » şi atît ideea care-l animă, cît şi căutările ce le presupune vor fi preţioase, rodnice. Toni Gheorghiu ajunge la concluzia că « tot ce se face pentru a exprima ideea piesei este realist » [11]. Imediat remarcată este preocuparea pentru găsirea unor soluţii de schimbare rapidă a decorurilor, mai ales cînd în repertoriu sînt incluse piese clasice şi moderne, însumînd fiecare numeroase tablouri şi locuri dramatice. Nu intervine atît o solicitare specială a scenotehnicii (deşi unele întrebuinţări sînt considerate abuzive şi criticate), cît o modificare frapantă a plasticii spectacolului, care să permită succesiuni perfect ritmate sau « montaje » expresive de locuri de acţiune în spaţiul scenei. Mai mult încă, prin rezolvările plastice — tot mai « aerate », cum se observa — se urmăreşte o angrenare mai suplă şi mai dinamică în clarificarea semnificaţiilor acţiunii scenice, eliberîndu-se interpretarea actoricească de balastul decorativ înconjurător care altădată îi restrîngea şi atenua posibilităţile de reliefare teatrală, iar acum i-ar fi stăvilit « exteriorizarea », bogăţia expresivă a acţiunilor fizice spre care era îndemnată de regizori (ca Radu Stanca, de pildă). Practicabile de diferite dimensiuni şi forme, variat îmbinate, perdele, panouri mobile de plan apropiat şi panouri statice de fundal înlocuiesc arcade, coloane, construcţii solid şi fidel arhitecturate, în decorurile lui Toni Gheorghiu, Tody Constantinescu, Tatiana Manolescu-Uleu, Sanda

[11] Vezi masa rotundă *Tendinţe în scenografie*, în *Contemporanul*, nr. 7, 21 februarie 1958.

Mușatescu, Ștefan Hablinski, și acest mod de elaborare scenografică se răspîndește, aflat deopotrivă în montarea pieselor lui Calderon, Hasdeu și Ostrovski sau V. Vișnevski, Lorca și Brecht. Pe un podium cu fundal neutru, jocul actorilor capătă contur viguros și vast « cîmp » de evoluție (T. Th. Ciupe, *Mirandolina* de Goldoni, Teatrul Național Cluj, 1959—1960). Uneori, aspectul și mișcarea panourilor au o sursă subiectivă, exprimă punctul de vedere al eroului principal, astfel siluetele de case pendulează (comic) sub privirea beată a lui Puntila (Al. Olian, *Domnul Puntila și sluga sa Matti* de Brecht, Teatrul Național Iași, 1959—1960). Panouri transformabile, elemente de decor mișcate pe verticală, proiecții stabilesc caracterul dinamic al imaginii scenice și complexitatea tehnică a configurării spectacolului, în dorința creatorilor de a transmite ceva din spiritul epocii în care se petrece acțiunea piesei, pe o anumită filieră de convenție artistică (Mihai Tofan, *A treia, Patetica* de N. Pogodin, Teatrul Național București, 1959—1960). Panourile pot reprezenta simplificat, grafic și simultan, locuri de acțiune, iar prin proporționarea și raportarea lor în spațiul scenic definesc lapidar situația dramatică a personajelor (Virgil Miloia, *Moartea unui comis-voiajor* de A. Miller, Teatrul de Stat Timișoara, 1959—1960). În decorul « deschis » ce evită localizarea naturalistă, fundalul aduce perspectiva « generalului ». Reprezentarea orașului (folosită pentru *Anii negri* de A. Baranga și N. Moraru, atît de Liviu Ciulei, cît și de M. Tofan, la Teatrul Național bucureștean și la Constanța, 1958—1959) este receptată ca o referire permanentă la colectivitatea socială în care se desfășoară și află ecou lupta eroilor reprezentativi ai piesei. Un fundal tratat caricatural — o imagine citadină de epocă — intenționează altceva decît o punere în perspectivă : el concentrează ideea montării cu care se acordă stilistic (Ștefan Hablinski, *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale, Galați, 1956—1957, și Oradea, secția română, 1959—1960).

Cînd apar, la unii critici, reacții negatoare, lipsite de înțelegere, ele sînt considerate de practicienii spectacolului ca fiind, de obicei, rezultatul unei lipse de informații : « dispozitivele », « elementele » scenografice nu înseamnă, la un examen istoric, o inovație surprinzătoare, ci ele există încă de la primele manifestări cunoscute de teatru. Cîștigul artistic obținut de creatorii noștri ar consta în selectarea și valorificarea « elementului esențial », scenograful abandonînd studiul detaliat al « elementelor exterioare, reproducerea locului acțiunii piesei » [12].

Dintre problemele discutate în numeroase prilejuri, cele care revin adesea decurg din colaborarea scenograf-regizor, din afirmarea lor conjugată, interdeterminată, cu posibilitatea apariției unor tendințe novatoare în « pictura de teatru » (termen destul de întrebuințat, semnificativ pentru stadiul de atunci). Colaborarea dintre scenograf și regizor este înțeleasă ca o întrepătrundere de aptitudini și sarcini distincte, dar și ca o împlinire de însușiri comune. În multe colaborări, scenograful îl ajută pe regizor să « vadă în spațiu » și se întîmplă ca regizorul să nu știe cum să întrebuințeze cu expresivitate maximă decorul ce i-a fost încredințat. Scenograful asimilează « ideea regizorală » în schițele sale, iar regizorul trebuie să țină seama de punctul de vedere al colaboratorului său în îndrumarea jocului actorilor [13]. Mult comentată — pro și contra — concepția regizorală a montării dramei istorice *Viforul* de Delavrancea (Teatrul Național Cluj, 1958—1959) demonstra că « antimuzeismul » nu denotă doar o optică polemică, strict profesională, scenografică, ci este o cuprinzătoare atitudine ideologică, unindu-i pe toți creatorii spectacolului. Simplitatea decorului (Mircea Matcaboji) dă relief noii interpretări. Fără încărcătura reconstituirilor amănunțite, el surprinde prin compoziție economică, semnificativă (« sala tronului e foarte bine gîndită, enormă și înaltă, copleșindu-l pe Ștefăniță cu umbrele predecesorilor zugrăvite pe pereți ; iar în loc de tron e un scaun, foarte stingheritor pentru tînărul înconjurat de boierii bătrîni și severi » [14]), unii critici fiind chiar tentați să menționeze mijloacele scenografice, atît de puține, cu care totuși « se reușește a se crea un interior de palat, cu o deosebită putere evocatoare plasticizînd ideea de grandios-apăsător » [15].

Decorul este socotit evocator deopotrivă pentru locul acțiunii dramatice și pentru ideea afirmată de spectacol. Critica se va strădui să aprecieze « tălmăcirea » pe « plan plastic » a temei și ideilor textului dramatic, așa cum au fost filtrate, interpretate regizoral, cu preferință pentru decorul laconic, din care s-au eliminat « detaliile nesemnificative pentru a păstra elementele de maximă forță poetică » [16]. Sînt ani cînd se vorbește deseori despre « sugestie poetică », despre « poezie », dîndu-i-se un înțeles

[12] *Ibidem*.
[13] *Ibidem*.
[14] Valentin Silvestru, *Viziune contemporană*, în *Contemporanul*, nr. 12, 28 martie 1958.
[15] Al. Popovici, în *Teatrul*, 1958, nr. 6, p. 36.
[16] *Tendințe în scenografie*, în *Contemporanul*, nr. 7, 21 februarie 1958.

larg și corelări multiple. « Poezia picturii 〈...〉 de teatru este în mod deosebit necesară 〈...〉 prin armonizarea ei cu poezia textului dramatic » — se preciza în referatul consfătuirii oamenilor de teatru din ianuarie 1957 [17] — modalitățile scenice ale « poeziei » se opuneau rezolvărilor naturaliste, aveau posibilitatea de a acționa asupra fanteziei publicului, impulsionîndu-l într-un sens dorit. Liviu Ciulei remarcă : « paradoxal, în teatru văzînd „totul" — acest „tot" se limitează. „O parte" declanșează fantezia care completează restul și „totul" poate fi mult mai convingător, ba chiar infinit »[18].

« Poezia » se asociază — cel puțin la începutul « reteatralizării » — în practica scenografilor noștri cu « deschiderea » decorului, cu compunerea sa sugestivă și cultivarea metaforei și simbolului, iar ca finalitate, cu capacitatea generalizatoare a spectacolului. Dealtfel, după Tudor Vianu, stilizarea, preconizată de creatori și de critici ca procedeu antinaturalist, nu poate însemna decît « generalizare, simplificare, reducere la esențial, punere în evidență a ritmurilor fundamentale »[19]. Desigur, stilizarea nu conferă totdeauna sugestivitate poetică decorului și nici nu intenționează ei, simplificînd o viziune ilustrativă — care, în fondul ei, rămîne intactă — marchează doar timpul și locurile de acțiune, uneori cadrul general (fundalul), înlesnind fluența spectacolului, în maniera stilizărilor imediat postbelice (Gh. Bedros, *Cidul* de Corneille, 1959—1960, *Bulevadrul Durand* de A. Salacrou, 1961—1962, ambele la Teatrul Național din capitală). Altă dată, însuși materialul convenției scenografice este parte evocatoare (ca panourile de papură și plasă de năvod, completate de Erwin Kuttler cu silueta unei corăbii, *Puștile Terezei Carrar* de Brecht, Sibiu, secția germană, 1958—1959). Sau este determinat de experiența cotidiană și cunoștințele unui anumit public, căruia îi stimulează astfel interesul, receptivitatea : în spectacolul pentru copii cu *Băiatul din banca a doua* de Al. Popovici (Piatra Neamț, 1961—1962), I. Popescu-Udriște închipuie locuri de joc, ușor de schimbat, din mari cuburi colorate.

Odată cu stilizarea decorului, apare cu evidență și intră în centrul atenției creatorilor « planul metaforic concret » — observa regizorul Valeriu Moisescu — metafora semnificativă pentru un destin dramatic, pentru situația eroului sau unui grup de personaje. Este o imagine picturală ori se constituie din elemente plastice și arhitecturale, cu prezență continuu raportată la desfășurarea acțiunii (cum procedează frecvent Mihai Tofan, în montările Teatrului Național din București, pentru care sînt metafore cerul înnegurat și copacul singuratic, desfrunzit din *Caleașca de aur* de L. Leonov, 1957—1958, coloana înaltă cu aripi frînte din *Ana Karenina* după Tolstoi, 1960—1961 ; tot așa cum a fost altarul pe care se răsucește lujerul prelung al unei flori albe, alăturat de Virgil Miloia de flacăra unui jertfelnic, în *Fedra* de Racine, la Timișoara, 1961—1962). Despre metafora scenică — în care vede concentrat un « act emoțional » și prin intermediul căreia se « descoperă între lucrurile lumii corespondențe poetice nebănuite » — scrie atunci Radu Stanca, deosebind metafora sugestivă (referitoare la conținutul unui episod) și cea semnificativă (referitoare la conținutul întregului spectacol) [20]. Totuși, dacă « sugestiv » și « evocator » numesc de obicei aceeași calitate a decorului, părerile despre « poetic » sînt amestecate, fără o fermă exigență, iar soluțiile imaginate — semnalau Tudor Vianu și alții — dezvăluie cîteodată o anume facilitate, o elaborare artificioasă.

Raportarea multilateral meditată — aprofundată specific — a posibilităților scenografiei la o diversitate de modalități și stiluri dramaturgice are, de asemenea, consecințe dintre cele mai felurite în domeniul creației. Drama romantică revoluționară (*Tragedia optimistă* și *Brigada I-a de cavalerie* de V. Vișnevski, *Uraganul* de Bill-Belocerkovski) introduce pe scenografi în « plastica liniilor mari » — cum o caracteriza regizorul Ion Olteanu — în care asamblările de practicabile, simbolurile vizuale, dinamica luminilor fixează racursiul necesar monumentalității întregii montări, organizează o veritabilă retorică spațială în acord cu avîntul eroic al interpretării actoricești. Tot acum, la montarea comediilor lui Maiacovski — pentru care teatrul este lentilă măritoare, nu oglindă — scenograful are ocazia să exerseze hiperbola și caricatura. Stilizarea caricaturală se aplică și selecției de obiecte (pitorești, semnificative), redimensionate, insolit etalate și combinate, « altoite » pentru a rodi o stridentă metaforă satirică (T. Th. Ciupe, *Căsătoria* de Gogol, Teatrul Național Cluj, 1959—1960). Critica de specialitate discută valorile dramatice ale scenografiei și adecvarea virtuților proprii la

[17] Vezi *Teatrul*, 1957, nr. 3, p. 38.

[18] *Teatralizarea decorului*, în *Arta plastică*, 1957, nr. 3, p. 31—32.

[19] Tudor Vianu, « *Mătrăguna* », în *Contemporanul*, nr. 52, 28 decembrie 1956.

[20] Radu Stanca, *Metafora în arta regiei*, în *Acvariu*, Cluj-Napoca, 1971, p. 180, 181.

specia literară și factura stilistică a piesei ce se montează. Practica spectacolului și mărturiile de creație vor discerne pe cei care consideră că decorul trebuie să arate subordonarea sa conștientă, prin « echivalențe plastice », la stilul și viziunea dramei — de acei care susțin că nu e util a prestabili un « primat », decizia procedeelor scenografice putînd să aibă determinări și motivări diferite de la o montare la alta a aceleiași piese. Și dacă se reproșa decorului, numai în alb și negru, realizat de Olga Muțiu pentru *O scrisoare pierdută* (Sibiu, secția română, 1959—1960) inadecvarea la lumea caragialească, astăzi, privit retrospectiv — ținînd seama și de alte spectacole Caragiale apărute de atunci încoace — ceea ce făcuse scenografa în folosul concepției regizorale a lui Radu Stanca nu mai poate fi apreciat ca o neînțelegere. Dimpotrivă, confirmă o precisă și personală înțelegere a comediei, integrată preocupării fundamentale a « reteatralizării » pentru esențializarea și interpretarea revelatoare a textului. Spațiul scenic fusese compartimentat cu panouri-pereți în încăperi unde se dezvoltau uneori acțiuni corelate, complementare, descoperite și prin mișcarea turnantei. Decorul, simplificat cromatic la alb și negru, servea ideea montării : degajarea de « culoare » local-istorică pentru a sesiza, dintr-o perspectivă actuală, esența unui mod de viață, cu relații sociale și morale definitorii.

Din ce în ce mai « esențializate », în spectacole se produce o « dezgolire » progresivă, la propriu, a spațiului scenic, pus la dispoziția interpreților. Importanța expresivității luminii crește, desigur, însăși criteriile de utilizare a ei se modifică. Lumina este creatoare de spațiu scenografic, de atmosferă, de accente și de metamorfoze în compoziția vizuală a montării — « cînd nu e nimic pe scenă, lumina poate face totul », spunea Toni Gheorghiu [21]. Nu întîmplător, scenografia de lumini, în care sînt incluse proiecții (diapozitive, scurte filme), este experimentată în montarea unor piese de viziune lirică, « de poetizare » a existenței cotidiene, expuneri « cinematografice » a unor subiecte neorealiste (*Scurtă convorbire* de V. Levidova, *Prima întîlnire* de T. Sîtina, *Poveste din Irkutsk* de A. Arbuzov ș.a.) intrate în repertoriul anilor 1959—1962, pentru care lucrează Adriana Leonescu, Toni Gheorghiu, Paul Bortnovschi, Doris Jurgea, Hary Lajos, T. Th. Ciupe, Adalbert Wilke. Proiecțiile dau imaginea locului dramatic ori îl indică succint, pot fi reprezentări mentale ale personajelor (rememorări fugare, obsesii, închipuiri), se asociază cu metafore și simboluri vizuale, în supraimpresiune sau pe ecrane separate.

Reluînd, după un deceniu, cronica scenografică, Petru Comarnescu se impune prin analizele sale, sprijinite pe o bogată informație de specialitate, ca unul din exegeții autorizați ai momentului. Cronicile sale se ocupă de primele tentative de « reteatralizare », le explică incertitudinile, le disecă atent imperfecțiunile — mai cu seamă cele stilistice, care aparțineau unui trecut ce trebuia depășit —, după cum știe să rețină reușitele, să le recomande cu ponderea cuvenită. « Decorator », « pictură de teatru », termenii profesionali întîlniți la P. Comarnescu — astăzi aproape deloc folosiți — introduc într-o anumită concepție și practică a scenografiei noastre, implicit într-o anumită sferă de exigențe. Articolele sale de atunci îl arată a fi adeptul unor decoruri de viziune picturală, în armonie cu caracteristicile acțiunii dramatice și ale jocului actoricesc, în acest mod detașîndu-se de naturalismul proliferat în stagiunile anterioare — naturalism pe care-l definea, înainte de toate, prin absența unei viziuni creatoare, banalitatea compozițională a « plantațiilor », inutilitatea « reconstrucțiilor » arhitecturale pe scenă. De unde și orientarea sa către picturalitatea decorului, ceea ce nu-i va limita însă posibilitățile de apreciere. Cronicile sale pretind scenografilor « o consistentă viziune picturală sau plastică », exemplificată, acolo unde este descoperită, și prețuită pentru « logică și ⟨...⟩ aderență cu textul și atmosfera lui » [22]. Inadvertențele decorului sînt semnalate atît pe planul expresivității dramatice, cît și pe cel al expresivității plastice, cu argumente adunate atît din aprofundarea psihologică a personajelor ce « locuiesc » în acel decor, cît și din istoria artelor plastice, mai ales cînd distinge infiltrările stilistice « nereprezentative » pentru o epocă sau o categorie umană. Criticul urmărește — prin sugestivitatea concretului scenografic, de atmosferă, existentă în rezolvarea compozițională, în mobilierul ales, în luminile relevatoare de « stări sufletești » — situarea semnificativ socială a personajelor (« cea mai bună parte din acțiune se petrece însă în sufrageria sau camera de zi a familiei Curry și aici locul și epoca au fost indicate atît prin decorul sobru al încăperii, în care era un telefon vetust, cît și prin cadrul din față care sugera în partea de sus fațada etaju-

[21] *Tendințe în scenografie*, în *Contemporanul*, nr. 7, 21 februarie 1958.

[22] *Teatrul*, 1957, nr. 6, p. 95.

lui fermei, cu ferestre ⟨...⟩ » scria el [23] despre una din primele realizări ale lui Paul Bortnovschi, în colaborare cu Mircea Bodianu, *Omul care aduce ploaia* de R. Nash (Teatrul Municipal, 1956—1957). Preferința pentru picturalitate nu-l va împiedica să observe cum « reteatralizarea » decorului a dus la o varietate legitimă de procedee, să discute cu aplicație modalitatea scenografică utilizată în spectacolul eroic monumental, în care scările și practicabilele, dispozitivele scenice, de obicei pe turnantă, sînt « socluri și postamente în mișcare » [24], pentru a materializa vizual ideea avîntului revoluționar, simbolul spiralei dialecticii, ritmul ascendent constructiv, esențiale în piesele montate.

Momentul « reteatralizării » va afirma un grup numeros de tineri de inconfundabilă viziune creatoare, fiind totodată un prilej de confruntare și verificare a calităților autentice ale unor scenografi cu lungă activitate, a căror artă părea definitiv precizată. Nu o adaptare factice la exigențele momentului teatral dovedesc reușitele lui Al. Brătășanu, ci consecvența responsabilă a scenografului stăpîn pe arta sa, care nu ignorează, nici nu respinge, de pe o poziție comodă, conservatoare, preocupările și ideile celorlalți creatori, dimpotrivă reflectă asupra lor, extrage propriile concluzii și își continuă tenace drumul artistic. Consecvența sa nu a fost totdeauna pe deplin înțeleasă, unii critici îl comentează în treacăt, ca și cum realizările sale n-ar mai aduce nimic nou și de aceea n-ar merita o atenție deosebită ; altădată este subliniată tocmai utilizarea unor procedee de largă circulație atunci (aglomerarea hiperbolică, șarjată, de imagini publicitare stereotipe pentru satira societății capitaliste ; platforma cu proiecții pe fundal, pentru piesa « cu șantier »), fără a se observa relația lor, profundă ori nu, cu concepția statornică și posibilitățile de mult demonstrate ale acestui scenograf. În creația sa, arhitectonica definitorie, de susținere, aspectul și « gustul » mobilierului, calitatea obiectelor, apartenența (ideologică) a imaginilor integrate uneori, alcătuiesc împreună un fond material de caracterizare și justificare a existenței personajelor, de înțelegere a cursului evenimentelor dramatice. În raport concret cu comportamentul, cu psihologia personajelor, decorurile exprimă situația materială și modificările ei, cu urmări imediate pentru existența acestor personaje. Pentru Brătășanu, scenografia « nu numai înfățișează stiluri sau facturi fixe, strict cristalizate », ci constituie o sursă de expresivitate specifică — permanentă în reprezentarea scenică a evoluției personajelor — și aspiră la o implicare complexă, cu posibilități revelatorii, pe diverse planuri. Poate mai « aerisite » decît în stagiunile anterioare (*Discipolul diavolului* de G. B. Shaw, Teatrul Național București, 1959—1960), apelînd la elemente arhitecturale și de mobilier stilizate (*Bolnavul închipuit* de Molière, 1961—1962), decorurile sale au adeseori « forță și poezie » ca însușiri inseparabile de « evocarea istorică » a unei epoci și a unui mediu social. În ce privește aria de referință și sugestivitatea decorului, scenograful rămîne la credința că trebuie « să sugereze prin elemente caracteristice un anumit mediu de viață determinat în timp și spațiu » [25]. El contopește într-un tot coerent, în construcții ample, elemente de atmosferă « locală » cu altele de atmosferă «psihologică », dictate de evoluția dramatică a personajelor. Modificări de perspectivă, de volum, de culoare, sesizabile în scenografia aceluiași spectacol — cu consecințe asupra spațiului de joc, deci de manifestare a personajelor — corespund schimbării de atmosferă pe care o aduce amplificarea sau atenuarea contradicțiilor, dezvoltarea conflictului piesei. În mediul ambiant, un element arhitectural (așa cum a fost scara interioară din *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, 1954—1955) poate avea de la început un rol incitant, devenind apoi motiv de încordare (a atenției publicului) în clipele de maximă tensiune ale spectacolului. Prezența mobilierului și obiectelor (uneori conturată puternic pe o dominantă cromatică de fond, *Un post rentabil* de Ostrovski, 1958—1959), așezarea lor în locuri potrivite sau nu, degradarea, dispariția și înlocuirea lor duc la o anumită dinamică internă, semnificativă, a decorului unic (cum a procedat la piesa lui Lovinescu, menționată, unde vrea *să arate* procesul de destrămare, morală și materială, a lumii burgheze). Pronunțîndu-se împotriva demonstrației superficiale, schematice, Brătășanu încearcă să surprindă, prin scenografia sa, însăși condiția social-istorică în argumente vizuale stabilite judicios.

Realizările scenografice ale lui Toni Gheorghiu au o pondere programatică remarcabilă ; oricare ar fi fost nivelul lor, inerent nu același, de desăvîrșire, ele sînt revelatoare pentru aspirațiile și modalitățile artistice ale « reteatralizării ». Considerînd că fiecare piesă are dreptul la rezolvarea

[23] *Ibidem*, p. 96.
[24] Petru Comarnescu, *Probleme și perspective ale scenografiei*, în *Arta plastică*, 1960, nr. 5, p. 4.
[25] Al. Brătășanu, *Maturitatea scenografiei noastre*, în *Teatrul*, 1964, nr. 7, p. 13.

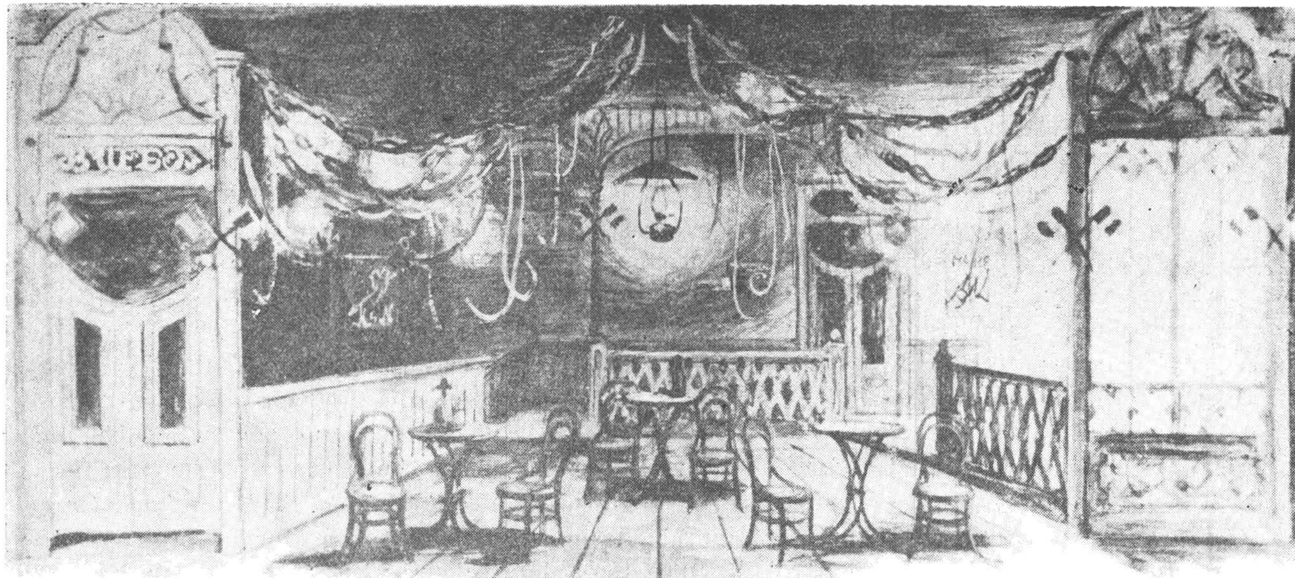


Fig. 2. – Alexandru Brătășanu, schiță de decor pentru *D-ale carnavalului*, Teatrul de Stat din Tîrgu Mureș, 1961/1962.

sa schematică, rezolvarea aceasta este decisă de modul cum componentele artistice (printre care decorul nu ocupă nici primul, nici ultimul loc, ci acela necesar) participă într-o fuziune specific teatrală la afirmarea conținutului de idei.

Fiecare din decorurile făcute este, pentru Toni Gheorghiu, verificarea unor posibilități — ale sale și ale spectacolului — de a se adresa publicului, înseamnă o problemă de expresivitate scenică, rezolvată cu mai mult sau mai puțin succes, însă totdeauna concludentă, utilă pentru experiența sa profesională. După cum afirmă, în acel moment, « scenografia nu mai poate fi nici cadru, și nici ambianță, ci o tălmăcire dintr-o modalitate artistică în alta — mai sintetică, mai concisă » [26]. Obligată de dimensiunile suprafeței de joc, căutarea conciziei în rezolvarea scenografică este vizibilă și la montarea comediei *Mătrăguna* de Machiavelli (Studioul actorului de film « C. I. Nottara », 1956—1957), unde trebuia « să servească o scenă insuficientă pentru un decor monumental cu o piață în care se află o catedrală măreață și clădiri masive, și din care pornesc diferite străzi, iar în al doilea rînd să marcheze totuși schimbarea locului acțiunii », scria Petru Comarnescu [27]. După cum îl descrie autorul său, acest decor se compunea dintr-un fundal albastru pe care case de Renaștere florentină erau desenate în alb, și dintr-un fel de baldachin înălțat pe stîlpi subțiri, referindu-se la spectacolul din piețe, practicat în trecut. Ca pe un țel atins, Toni Gheorghiu subliniază că a « oferit regiei și actorilor întreaga scenă » [28]. Asemănător a fost conceput decorul pentru *Gîlcevile din Chioggia* de Goldoni (1958—1959): fundal (mare și cer), podium tratat ca o suprafață gălbuie, de culoarea nisipului, cu valuri albe desenate pe marginea sa albastră, stîlpi cu pînze și stegulețe colorate, scări de funie ce legau scena de sală și pe care urcau și coborau actorii. Prin stilizare se urmărea descărcarea spectacolului de decorația copleșitoare, pentru ca publicul să-și concentreze atenția asupra jocului actoricesc și totodată — datorită unor stimuli cromatici, unor indicații eliptice — să participe intens la nivelul reacțiilor sensibile și al imaginației compensatoare[29].

Construcția de scînduri a decorului pentru *Vrăjitoarele din Salem* de A. Miller (1956—1957) respira o epocă și evoca « începuturile » și « primitivitatea » Americii coloniștilor. Totuși lemnul era în primul rînd un element cu virtuți emoționale, constitutiv al atmosferei sumbre a spectacolului. La fiecare început de tablou, o rază căuta prin întuneric, se fixa asupra unui detaliu semnificativ, un detaliu ce se imprima pe retină și care « monologa » cîteva clipe, ca apoi crescînd lumina radiar, parcă din el, să se deslușească totul, restul scenei. Într-o lume dominată de întuneric, raza se

[26] *De vorbă cu... Toni Gheorghiu și Titi Constantinescu despre scenografie și lumină în spectacol*, în *Teatrul*, 1961, nr. 12, p. 55.

[27] *Scenografia*, în *Teatrul*, 1957, nr. 2, p. 87.

[28] *Tehnica scenografică românească*, dactilogramă, Arhiva Toni și Victoria Gheorghiu.

[29] La aceeași piesă, în montarea de sală (existînd și una în aer liber) de la Craiova (1957—1958), Ion Popescu Udriște rezuma mediul pescăresc prin trei plase de diferite dimensiuni, agățate « la pod », cele laterale cu fante ogivale în chenar de pînză colorată (ferestre, intrări), iar cea centrală cu peisaj citadin sau marin într-o viziune voioasă infantilă. Lumina reflectoarelor scălda un spațiu scenic larg, cu puține elemente utilitare.

asocia privirii omenești, căutătoare de repere ale adevărului. Lumina reflectorului străbătea două « scînduri » aparente, de fapt flancuri pictate care, în transparență, arătau o agitație prelungă de fibre. Cum declara Sorana Coroamă, regizoarea acestui memorabil spectacol, era o radiografie a însuși climatului dramatic, de febre și dezlănțuiri patetice.

Toni Gheorghiu este un perfect colaborator în pregătirea spectacolului, ținînd seama ca în schițele sale « legi precise ca traseele regulatoare să stea la baza acestor compoziții purificatoare și apoi toate curbele și liniile de dinamică, perfect studiate, să fie impuse mișcării actorilor »[30]. El a lăsat un mare număr de schițe de decor, în cărbune, pentru *Hamlet*. Un decor în trepte combină mișcările ascendente și descendente cu cele în adîncimea scenei. Sînt examinate și pregătite din schițe direcțiile de mișcare convergente sau divergente, urcările și coborîrile, ocolurile — cu scop expresiv. Uneori, spațiul scenic este variabil, cu trasee ce parcurg pasaje largi și strîmtori, coordonînd și determinînd astfel dinamica actorilor. Scenograful se gîndește la regizor, la interpreți.

Procedeele prin care Toni Gheorghiu a evitat naturalismul sufocant pentru jocul actorilor și mesajul spectacolului sînt totodată edificatoare pentru efervescența preocupărilor artistice ale « reteatralizării » în evoluție : a) prin utilizarea sugestiei grafice *(Mincinosul, Mătrăguna, Gîlcevile din Chioggia)* sau a altor arte — pictură murală, tapiserie —în imaginea scenografică *(Ion Vodă cel Cumplit* de Gh. Dumitrescu, Teatrul de Operă și Balet, București, 1955—1956); b) prin aplicarea insistentă a unor concluzii ale compoziției plastice la spațiul scenografic, pentru a canaliza o anumită senzație sau stare psihică (plafoanele joase, apăsătoare, la *Pogoară iarna* de Maxwell Anderson, Teatrul Național Iași, 1956—1957), o anumită semnificație (la capătul unui tunel de întuneric, orizontul de lumină din *Hoții*; orizontul mereu presimțit, chiar și atunci cînd este blocat, ecranat, din schițele pentru *Hamlet;* perspectiva « infinitului » și casa-colivie a *Nemaipomenitei pantofărese* de Lorca, Bacău, 1958—1959); c) prin denudarea scenei, păstrarea cîtorva elemente indicatoare și simbolice *(Hagi Tudose* de Delavrancea, 1958—1959 ; *Brigada I-a de cavalerie* de V. Vișnevski, 1959—1960, Studioul « C. I. Nottara »); d) printr-o utilizare «la vedere », dar expresivă, a mijloacelor

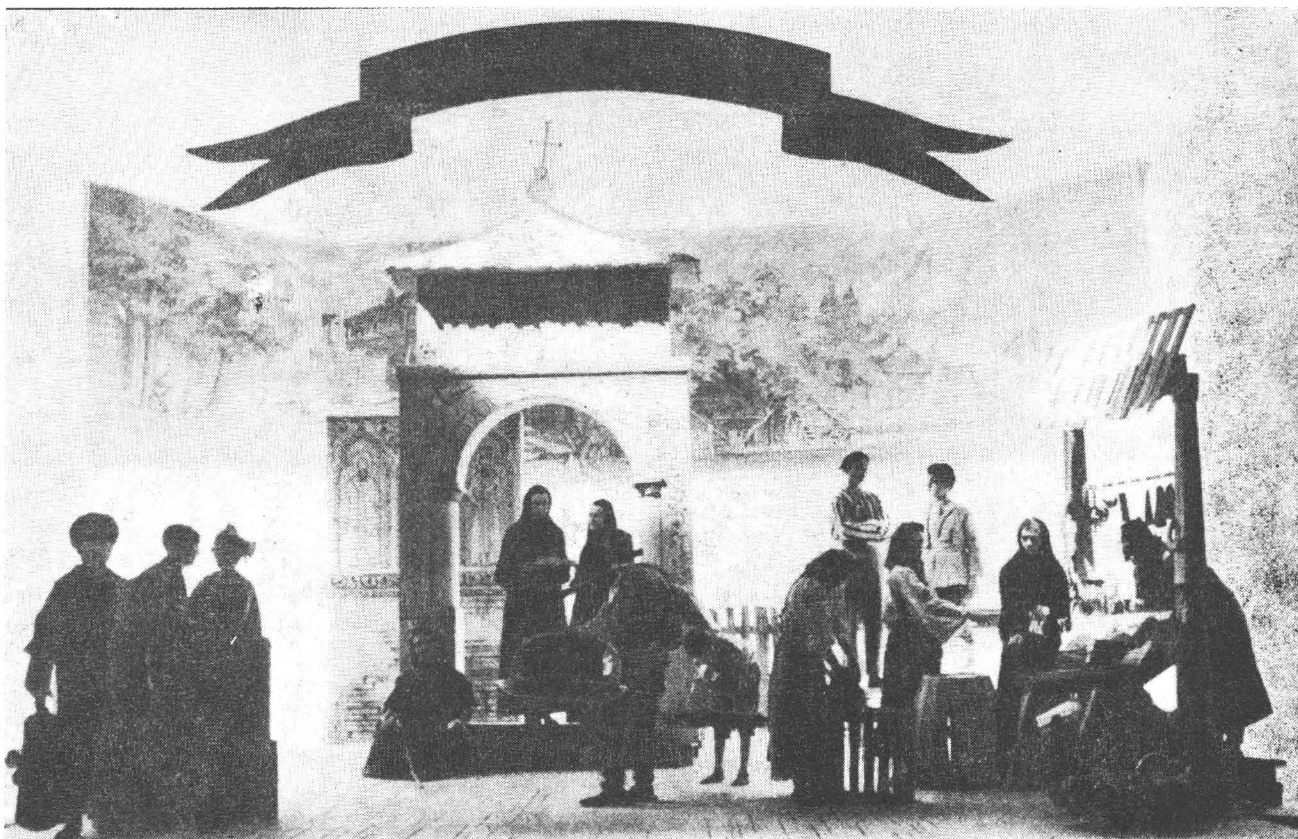


Fig. 3. Toni Gheorghiu, decor pentru *Hagi Tudose* de Delavrancea, Studioul « C. I. Nottara », 1958/1959.

[30] Text dactilografiat, fără titlu, redactat probabil în 1957, Arhiva Toni și Victoria Gheorghiu.

scenotehnice: practicabile, turnante, construcții metalice, reflectoare, proiectoare (*Ferestre deschise* de P. Everac, 1958–1959, *Prima întîlnire* de T. Sîtina, 1960–1961).

După cîteva realizări mai puțin comentate, Tody Constantinescu se impunea cu mult controversatul decor la *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, controversat într-un mod deosebit de concludent și folositor pentru momentul în care apare, demonstrînd necesitățile imperioase ale mișcării noastre teatrale, dar și incertitudinile ei teoretice, în care zăboveau încă concepții limitative, poziții rutiniere cel puțin. Totuși, pînă la urmă, analizat și apreciat cu criteriile solide ale specialistului, decorul va fi considerat ca un « model de tratare picturală », cu calități care, după cum se sublinia, « nu sînt prea dese în teatrul nostru » [31], și va constitui o reușită scenografică reprezentativă a acelor ani. Documentarea de la care pornește scenograful — înțeleasă ca o etapă inevitabilă a lucrului său, prezentă în numeroasele schițe și variante efectuate pentru montări ca *Bunbury* de O. Wilde, Bacău, 1956–1957; *Tudor din Vladimiri* de Mihnea Gheorghiu, Teatrul Național Craiova, 1957–1958, *Monserrat* de E. Robles, Oradea, secția română, 1958–1959 — tot ce ține deci de informarea iconografică prealabilă se sublimează, se epurează în cîteva planuri sugestive, în culori cu rezonanță afectivă precisă, stăruind difuze, ca un climat cromatic adecvat spectacolului, sau aplicate pe suprafețe mari, verticale și orizontale. Tody Constantinescu nu urmărește atît obținerea unui mediu de viață, cît a unui climat emoțional. Elementele vizuale « de epocă » și de loc geografic sînt marcate de un anumit stil — dependent de textul dramatic —, sînt mai curînd elemente « de stil » într-o epură decorativă care caută definitoriul ușor lizibil pentru privirea spectatorului și generalizarea deloc forțată.

În *Bunbury*, cu aceeași plantație în care se remarcă « victorianul » mobilierului, se obțin modificări pregnante de impresie prin utilizarea a trei panouri de fundal, deosebit colorate (roz, verde-albăstrui și galben), toate concurînd, după cum va mărturisi autorul, la obținerea unui « spațiu de luminozitate, creator de bună dispoziție ». Este o opțiune declarată pentru « decorativizarea » (și nu pentru « decorarea ») scenei, regăsită și în alte soluții ale sale. În spectacolul *Tudor din Vladimiri*, proiectat pe cerul înalt, circular, se înălța un ansamblu de practicabile treptificate, peste care, așternute, covoare oltenești albe sau înflorate provocau sugestia anotimpurilor, din nou filtrată de o anumită elaborare artistică. La rampă, cadrul fix înfățișa pe mai multe benzi de frescă, imagini de mit și realități poetizate ale pămîntului nostru (elemente evocatoare de peisaj autohton) iar între ele, în profil traforat, se detașa pentru prima oară (propusă aici ca un simbol al istoriei neamului) « Coloana fără sfîrșit ». Alb, albastru, roșu — erau culorile dominante ale decorului la *Monserrat*. Albul luminat sau umbrit al celor trei pereți care delimitau net și cu maximă simplitate spațiul de confruntare a personajelor, albastrul cerului de deasupra, roșul covorului care acoperea scena puteau genera semnificații de metaforă în acest spectacol-dezbatere (deși acțiunea piesei lui Robles se petrecea cu secole în urmă, ea putea trezi, printr-o imprecizie temporală voită, asociații foarte actuale, de pildă cu ceea ce se întîmpla atunci, în țara dramaturgului, în Algeria). Atent atît la stilul dramatic cît și la perspectiva generalizatoare a spectacolului, scenografia lui Tody Constantinescu prezintă rezolvări de o tensiune expresivă aparte, captivante prin însăși decorativitatea lor, maleabilă, de o aparentă spontaneitate, sub care frapează adecvarea în profunzime.

Decorul lui Paul Bortnovschi pentru *Omul care aduce ploaia* nu însemna o acceptare pasivă, ci o adoptare și o « reconsiderare » pragmatică a ilustrativului. Exista în el o fină ironizare a « clișeului » de sursă cinematografică — sursa culturală ce asigura, cu prioritate, interesul marelui public și optica sa față de acea lume de fermieri, vagabonzi fermecători și șerifi — pentru a încerca să releve adevăruri umane mai adînci, chiar dincolo de textul dramatic. Era un decor selectiv, corespunzător unei anumite imagii mentale, fixată prin intermediul unei predilecte surse de informație — în timp ce pentru *Marele fluviu își adună apele* de Dan Tărchilă (Teatrul pentru tineret și copii, 1960–1961), alta fiind factura piesei, Bortnovschi creează un decor intens sugestiv, de o permanentă economie în « notarea » locurilor dramatice prin detalii uneori pitorești, dar apte a fi receptate și dezvoltate imaginativ. De astă dată, scenograful era sigur de cunoașterea multilaterală, din multiple surse, a problematicii și aspectelor social-politice tratate în piesă. Detaliilor ce localizează li se adaugă comentariul vizual-agitatoric al proiecțiilor de grafică militantă în concordanță cu deschiderea amplă și forța activă a mesajului scenic. De acum, apare interesul lui Bortnovschi pentru

[31] P. Comarnescu, *Scenografia*, în *Teatrul*, 1957, nr. 4, p. 86.

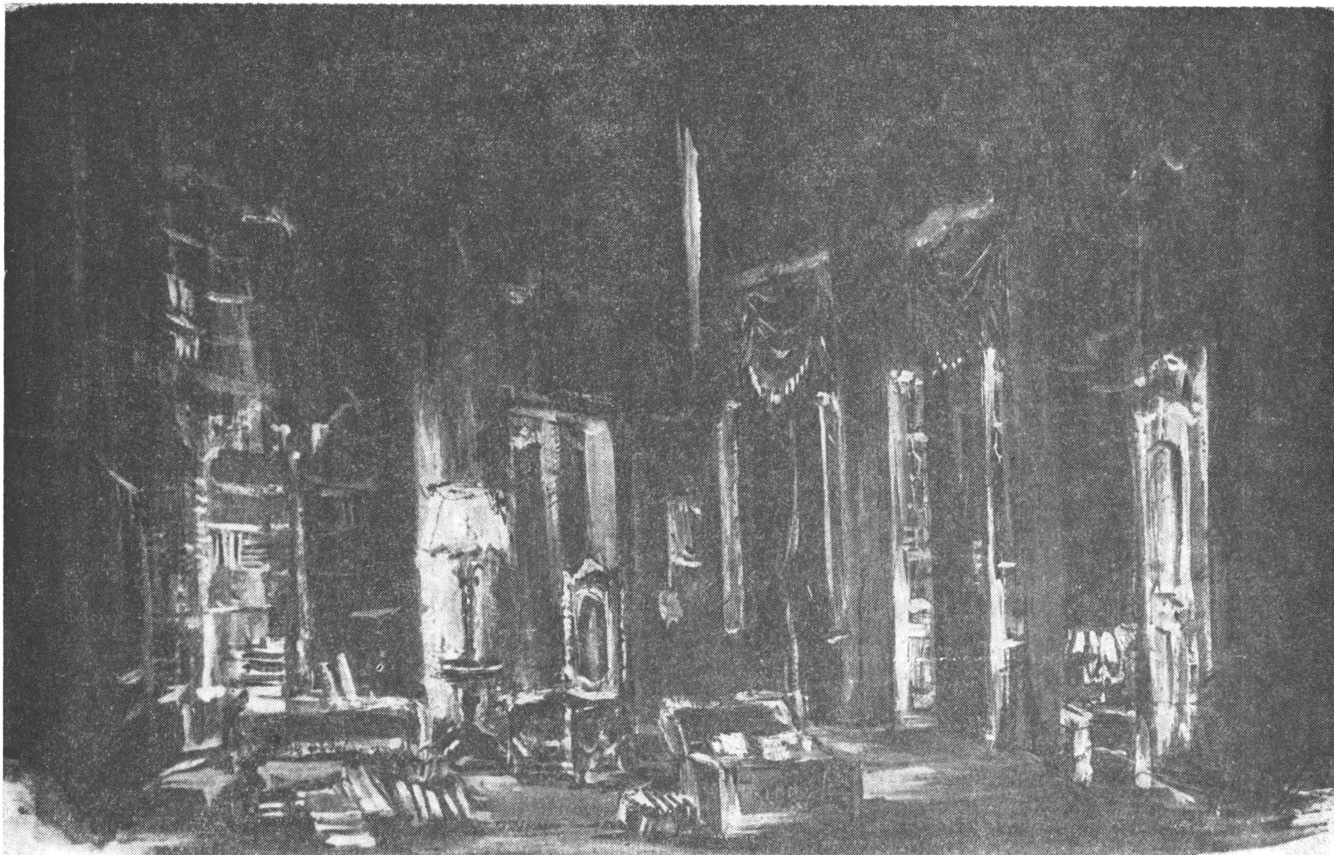


Fig. 4. — Paul Bortnovschi, schiță de decor pentru *Surorile Boga* de Horia Lovinescu, Teatrul Național « I. L. Caragiale » din București, 1959/1960.

dinamica dramatică a decorului, fie în relație cu acțiuni scenice-cheie (astfel, o scară este suport material pentru o metaforă regizorală memorabilă), fie în relație cu supratema spectacolului (cei trei pereți masivi nu pot stăvili, se desfac sub presiunea *marelui fluviu*). Bortnovschi este — alături de alți scenografi — pentru formula concisă, directă, tăioasă, pentru diversitate pregnantă în unitate semnificativă, eliminarea inutilului și accentuarea esențialului, deoarece « sensibilitatea contemporană nu se împacă cu spiritul stufos, forma de virtuozitate, amabilitatea sau dulcegăria » [32].

Scenograful nu trebuie să abuzeze de « convenție », într-atît încît să ajungă la o « abstractizare » exagerată și pînă la urmă monotonă, inexpresivă a decorului — avertiza Liviu Ciulei — pentru că s-ar rata astfel unul din principalele obiective urmărite : declanșarea și direcționarea imaginației publicului, obținute îndeobște printr-o inspirată selectare și organizare spațială a elementelor vizuale semnificative. Ceea ce caracterizează realizările scenografice ale lui Liviu Ciulei este solicitarea culturală a imaginației, chiar și în cazul unor texte de vădită fantezie a fabulei, ca *Doctor Faust, vrăjitor* de Victor Eftimiu (Teatrul Național București, 1956—1957). Ceea ce era aici doar raportare de timpuri istorice (evul mediu, cu ogiva gotică și « coloritul cenușiu-întunecat al pereților și, în genere, atmosfera sumbră » față de « Renașterea florentină » unde « predomină arcada și, în genere, linia curbă », iar ambianța este « puternic luminată » [33]) acest simplu contrast se aprofundează ulterior, atunci cînd piesele îi permit, devine premisă pentru rezolvări scenografice generalizatoare, de acută rezonanță contemporană. La *Sfînta Ioana* de Shaw (Teatrul Municipal, 1957—1958) se poate constata o modificare esențială, Ciulei dorind să comunice « imaginea a două epoci suprapuse — evul mediu și timpul contemporan — pentru a aduce în fața spectatorului drama eroismului » [34]. Se conturează incipient preocuparea pentru « situația de viață » gîndită ca posibilitate de a revela generalul, sensul dialectic prin modul de configurare al concretului scenic. Este re-

[32] Angela Ioan, *De vorbă cu... Paul Bortnovschi despre scenografia în spectacol*, în *Teatrul*, 1962, nr. 3, p. 50.
[33] P. Comarnescu, *Scenografia*, în *Teatrul*, 1957, nr. 6, p. 93.
[34] Liviu Ciulei, *Pasionantul drum spre realism*, în *Teatrul*, 1965, nr. 1, p. 21.

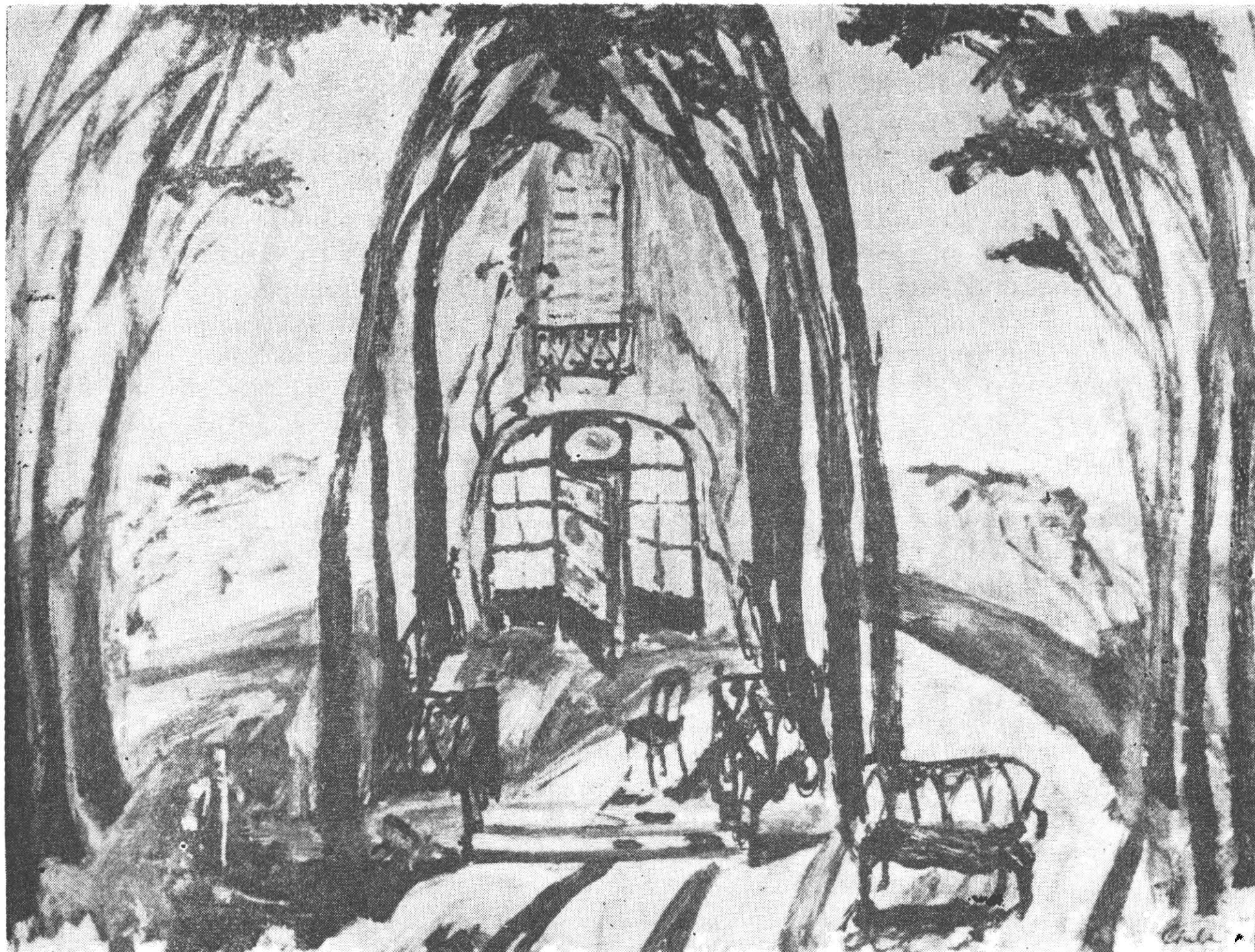


Fig. 5. – Liviu Ciulei, schiță de decor pentru *Passacaglia* de Titus Popovici, Teatrul Municipal, 1959/1960.

marcat caracterul proteic și combinativ al scenografiei, reunind detalii de diferită istorie, tot o scenografie de sugestii culturale : « un fundal de împletitură de nuiele ce ține prezentă imaginea rugului, un cadru amovibil care reprezintă, rînd pe rînd, o fortăreață, un baldachin, un eșafod etc. și un masiv sculptural evocînd rudimente de arhitectură gotică » [35].

Dacă decorul naturalist putea fi calificat drept « fotografic », cel fotografic nu este naturalist — era concluzia acelui compus din fotografii de mari dimensiuni (planuri de fundal sau detalii arhitecturale și ornamentale) pentru *Omul cu arma* de N. Pogodin (Teatrul Municipal, 1958—1959), articulate și dispuse « la scară » și în perspectivă scenică, pentru a suporta în preajma lor și cîteva piese de mobilier. Folosirea unei cortine transparente, proporționarea riguroasă, dozajul și repartizarea studiată a luminilor făceau ca spațiul scenic și cel reprezentat fotografic să se prelungească, să se conjuge, fără discrepanțe, într-o imagine de împlinită evocare istorică. Aceeași extindere cultă a surselor de inspirație a condus la cristalizarea viziunii scenografice pentru *Azilul de noapte* de Gorki (Teatrul Municipal, 1959—1960). Descoperite după cortina de zdrențe, schelăria și paturile de lemn suprapuse, ca niște cuști la diferite nivele, unite de o scară șubredă, concretizau nu numai cunoscuta atmosferă (« la fund ») [36], dar — declara Ciulei — corespundeau cuvintelor caracterizante ale unui personaj dintr-o altă piesă gorkiană, din *Cei din urmă* : « e un circ tragic » [37]. Un decor « alveolar », îl numea autorul său, un spațiu împărțit parcă în celule, care trimitea gîndul la « universul concentra-

[35] Mihnea Gheorghiu, *Shaw și istoria păcii*, în *Contemporanul*, nr. 23, 13 iunie 1958.

[36] O astfel de atmosferă, a elanurilor retezate și aspirațiilor umane sufocate, în care totuși mai pîlpîie speranța, intenționează Toni Gheorghiu așa cum scrie în caietul-program al montării teatrului din Bacău, 1959—1960; « Fundul vieții strîns în acest fund de casă, cu o singură ieșire, pe scară, sus 〈...〉 Iar acest sus, barat cu o grindă pentru ca să fie mai claustrat, mai înăbușit spațiul de dedesubt 〈...〉 Și o singură rază de lumină de acolo, de sus 〈...〉.

[37] A. Sandu, « *Azilul de noapte* » *a patra oară pe scenele capitalei*, în *Informația Bucureștiului*, 30 ianuarie 1960.

ţionist al omului modern supus modului de viaţă capitalist »[38], anunţa « metoda asociaţiilor multiple », preconizată mai tîrziu de Ciulei în creaţia sa.

Compoziţia pe verticală, rar întîlnită în scenografia de atunci, începe să fie frecventă de la *Doctor Faust, vrăjitor* — ca o soluţie pretinsă de deschiderea mică a scenei şi stimulată de nevoia de a o dinamiza în toate direcţiile, de a furniza noi spaţii de valorificare a jocului actoricesc. « Interesantă pentru cîştigarea spaţiului scenic în înălţime — observa Petru Comarnescu la spectacolul amintit — este mai ales scara în spirală, fără balustradă, din jurul furnalului, care produce nu numai un straniu efect decorativ (necesar atmosferei piesei) dar foloseşte actorilor pentru varietatea mişcării »[39].

Este momentul cînd « esenţializarea » decorului se manifestă printr-o epurare materială a sa, ducînd, fireşte, la o progresivă degajare a spaţiului scenic. Noi probleme de compoziţie şi configurare specifică intervin, după cum dovedesc adesea dezbaterile profesionale. Ceea ce se petrece atît în domeniul creaţiei scenografice, cît şi în acela al criticii de specialitate, se reflectă concludent în trecerea de la consemnarea fără entuziasm a unei « scene goale » într-un spectacol sau altul, la aprecierea — ajunsă tic verbal — de decor « aerat » şi montare « aerisită ». Deocamdată, atenţia scenografilor se îndreaptă insistent către rezolvarea expresivă, prin elemente indicatoare şi de sugestie, a sucesiunii locurilor dramatice — transformată uneori în simultaneitate vizuală — şi pregătirea spaţiilor de joc, avînd ca scop dinamizarea şi punerea în evidenţă a calităţilor interpretului în relaţia sa atît cu rolul, cît şi cu publicul. Procedeele folosite şi finalităţile lor sînt destul de numeroase, după cum atestă decorurile lui Liviu Ciulei sau Toni Gheorghiu, Tody Constantinescu (care crede că « un spaţiu descris e mort, decoraţia îl valorifică fără a-l descrie »), Mircea Matcaboji sau T. Th. Ciupe.

În această direcţie de căutări scenografice, montarea la mai multe teatre a piesei lui Arbuzov, *Poveste din Irkutsk*, prilejuieşte soluţii elocvente prin însăşi asemănările lor. Paul Bortnovschi (Oradea, secţia română, 1960—1961) utilizează un practicabil în plan înclinat şi zigzagat, la care se ataşează, după necesitate, mici culisante (podiumuri) cu « elemente de localizare ». Pe un ecran sînt proiectate imagini ale peisajului siberian (taigaua era evocată de la început de o « cortină » de copaci) sau detalii — de asemenea de natură — ce puteau căpăta un sens metaforic. Se urmăreşte obţinerea unui spaţiu vast, ascendent, în adîncimea scenei, cu variate suprafeţe de joc, care să permită cursivitatea şi crescendo-ul naraţiei dramatice, totodată să « rimeze » cu evoluţia, deloc liniară sau previzibilă, a personajelor. În aceeaşi stagiune, critica este impresionată de imensul « pod în spirală », avînd la nivelul său superior o platformă întinsă, aşa cum îşi concepe T. Th. Ciupe decorul (Teatrul Naţional Cluj-Napoca). Doris Jurgea (Teatrul Naţional Iaşi, 1961—1962) şi Hary Lajos (Tîrgu Mureş, 1962—1963) recurg tot la practicabile sau la o platformă înclinată şi la proiecţii pe fundal-ecran.

Printre căutările şi rezolvările spaţiale cele mai utilizate — pînă la a deveni o modă — sînt cele care pun la dispoziţie sala pentru intrarea şi ieşirea interpreţilor, chiar şi în spectacolul istoric cu *Despot Vodă* de V. Alecsandri (Teatrul Armatei, 1956—1957), atrăgînd critica îndreptăţită a lui Tudor Vianu. La acelaşi teatru, în *Tragedia optimistă* de V. Vişnevski (1957—1958), marinarii revoluţionari intrau prin mijlocul publicului şi, sub lumina reflectoarelor, urcau pe scena denivelată printr-un sistem de practicabile. La *Tînăra gardă* de A. Fadeev (Teatrul Tineretului, 1958—1959) se încearcă de asemenea o apropiere fizică de public. La Braşov (1961—1962) la montarea piesei *Flori vii* de N. Pogodin, Elena Simirad-Munteanu plasează o platformă către un colţ al sălii şi favorizează scenografic prim-planurile actoriceşti.

Din momentul « reteatralizării » începe să fie pusă în discuţie scena « italiană », fixitatea şi dimensiunile sale nu oricînd convenabile, dar mai cu seamă « ruptura » pe care o produce între spectacol şi public. Motivele nu privesc numai aspiraţiile creatoare ale cîtorva regizori şi scenografi, ci este denunţată inadecvarea scenei « italiene » la obiectivele mişcării noastre teatrale : în dreptunghiul său rigid « nu mai poate cuprinde singură un repertoriu de idei atît de complex, cu modalităţi plastice atît de variate, nu mai poate satisface singură luciditatea spectatorului contemporan » — Paul Bortnovschi este unul din scenografii pe care experienţa acumulată îi duce la această concluzie[40]. Ca şi Liviu Ciulei sau alţii, el menţionează deseori deficienţele scenei « italiene », « cutie de iluzii »,

[38] Mihnea Gheorghiu, *Spectacole Gorki*, în *Contemporanul*, nr. 7, 12 februarie 1960.

[39] *Scenografia*, în *Teatrul*, 1957, nr. 6, p. 92.

[40] Vezi *Teatrul*, 1962, nr. 3, p. 52.

sursă de « *trompe l'oeil* » şi de « distanţare » nedorită a actorului de spectator, scenograful pronunţîndu-se pentru eliminarea distanţei « atît în formă cît şi în conţinut ». Tot pe atunci, împreună cu Stan Bortnovschi şi Liviu Ciulei, publică un « studiu pentru o soluţie contemporană a teatrului »[41], teatru adaptabil, cu posibilităţi spaţiale şi scenotehnice multiple.

« Teatralizarea » decorului a fost — afirma Liviu Ciulei — « un curent crescut organic din frămîntarea creatoare a scenografilor noştri »[42]. Şi tot Ciulei considera, după două decenii, că « reteatralizarea a fost o punte de legătură, o etapă intermediară extrem de utilă, chiar indispensabilă [...]. Noile modalităţi teatrale au fost la noi efectiv asimilate, filtrate prin spiritul nostru » [43]. Afirmarea unei gîndiri profesionale acordate exigenţelor teatrului contemporan şi cristalizarea unor concepte specifice — « esenţializare », « funcţionalitate », « vizualizare » — cu diferitele accepţii practice nu pot fi imaginate în afara acestui moment de căutări, cu o arie de preocupări spectacologice precis definite.

LA SCÉNOGRAPHIE CONTEMPORAINE ET LA « RETHÉÂTRALISATION » DU SPECTACLE

RÉSUMÉ

Un quart de siècle après le moment de la « rethéâtralisation » (1955—1961), ses conséquences pratiques et théoriques sont encores visibles dans l'art du spectacle roumain. L'importance de la « rethéâtralisation » pour la création scénique, ainsi que la contribution de nos scénographes à la réalisation des objectifs artistiques proposés à ce moment-là, ou bien les perspectives ouvertes peuvent entrer, naturellement et nécessairement, dans la sphère d'intérêt de l'historien d'art. L'article aborde la « rethéâtralisation » de l'angle de la scénographie, soulignant son caractère polémique, antinaturaliste, opposé à l'illustration, en contraste avec les décors de la décennie précédente. Y sont consignés des aspects caractéristiques du moment : l'orientation vers un théâtre dans la même mesure de *suggestion* et d'*idées*, les problèmes professionnels de la collaboration scénographe-metteur en scène étant couramment débattus ; la recherche de la « poésie » dans un décor stylisé, « essentialisé », métaphorique, intégré au spectacle, qui déclenche l'imagination et l'émotion du public ; l'apparition de préoccupations pour l'espace scénique, avec des correctifs et des modifications apportés à la « boîte à l'italienne ». Y sont inserrées les contributions de scénographes représentatifs, tels Al. Brătăşanu, Toni Gheorghiu, Tody Constantinescu, Paul Bortnovschi, Liviu Ciulei, Mircea Matcaboji et d'autres.

[41] Vezi *Arhitectura R.P.R.*, 1962, nr. 5, p. 41—45.
[42] *Teatralizarea decorului*, în *Arta plastică*, 1957, nr. 3, p. 31.
[43] A. Băleanu, C. Băltăreţu, *Cultura spectacolului teatral*, Bucureşti, 1976, p. 50.

7 — c. 2378 — 11

ASPECTE ACTUALE ÎN CERCETAREA ISTORIEI TEATRULUI, MUZICII ŞI FILMULUI ROMÂNESC

TEATRUL ROMÂNESC ÎN ETAPA REVOLUŢIEI POPULARE

de MEDEEA IONESCU

PARTIDUL COMUNIST ROMÂN ŞI NOUA ORIENTARE A VIEŢII TEATRALE

Prin răsturnarea dictaturii militaro-fasciste, la 23 August 1944, forţele progresiste din România, în frunte cu Partidul Comunist, au deschis drum eliberării, au contribuit la ieşirea definitivă a ţării de sub dominaţia imperialistă, permiţînd trecerea la înfăptuirea aspiraţiilor de veacuri ale poporului român de a fi liber şi stăpîn pe munca sa, pe bogăţiile sale, pe propriul său destin. S-a aşezat astfel începutul unei epoci pline de adînci transformări revoluţionare, de procese de democratizare a vieţii în societatea românească, epocă ce culminează cu preluarea puterii de către clasa muncitoare, devenită clasă conducătoare, în alianţă cu ţărănimea şi avînd sprijinul unor largi mase populare. În declanşarea unor puternice conflicte cu vechile forţe, în ample lupte cu caracter de clasă, purtate pe plan economic, social, politic, ideologic, cultural, s-a făurit şi s-a cimentat această alianţă, s-a întărit unitatea cu intelectualitatea şi cu alte categorii sociale, pe o platformă de interese identice, de scopuri majore comune. În aceste istorice bătălii de clasă, în aceste profunde mişcări revoluţionare la care participau masele, în care era antrenat întregul popor român, precum şi naţionalităţile conlocuitoare, partidul comuniştilor s-a impus ca cea mai redutabilă forţă politică din ţară, ducîndu-şi cu cinste la îndeplinire misiunea de inspirator şi organizator al luptelor, de conducător al proletariatului, al tuturor celor ce muncesc.

Anii care au urmat, evenimentele care s-au succedat într-un ritm fără precedent au marcat inaugurarea unei noi vieţi, unei noi istorii pe pămîntul patriei, istoria împlinirii vechilor năzuinţe de dreptate socială şi libertate naţională — idealuri multiseculare, perene în cronica luptelor purtate de poporul român — pentru care s-au jertfit generaţii întregi de înaintaşi; sînt ani memorabili, ani de foc, mărturie în viitor a cuceririi depline a independenţei şi suveranităţii naţionale de către ţara şi poporul nostru, a dobîndirii dreptului sacru de a fi noi înşine în propria noastră ţară.

Conferinţa Naţională a Partidului Comunist Român din octombrie 1945 înscrie în programul său imediat sarcina întăririi permanente a partidului, a coeziunii sale politice, ideologice, a unităţii sale organizatorice, precum şi sarcina desfăşurării unei susţinute activităţi în scopul combaterii devierilor, consolidării Frontului Unic, realizării unităţii clasei muncitoare. Înfăptuirea acestor deziderate va avea loc în februarie 1948 cînd, la Congresul de unificare a Partidului Comunist Român cu Partidul Social-Democrat, se înfiinţează Partidul Muncitoresc Român.

Concomitent cu marile acţiuni de clasă care marchează trecerea la înfăptuirea obiectivelor revoluţiei populare pe tărîm economic, politic, social, partidul a orientat şi dezvoltarea literaturii, teatrului, muzicii, artelor plastice, cinematografiei spre atingerea idealurilor clasei muncitoare, căutînd şi găsind modalităţile cele mai adecvate de a-i apropia pe creatori de popor. Oamenii de artă cu vederi progresiste simt justeţea îndrumării de partid, se conving de nobleţea năzuinţelor, a idealurilor pentru care militează comuniştii şi se alătură frontului acestora. Presa de partid, şi în primul

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 27, P. 51—58, BUCUREŞTI, 1980

rînd *Scînteia*, dar și alte ziare publică sub semnăturile lui Mihail Sadoveanu, N. D. Cocea, Camil Petrescu, Victor Ion Popa, Zaharia Stancu și ale altor scriitori și artiști atașați revoluției și cauzei partidului, articole de atitudine, mărturisiri de credință, opinii combative, intervenții teoretice în sprijinul noilor obiective ale culturii, toate acestea constituind manifestări de adeziune, de slujire a unei idei-program : cultura — bun al poporului eliberat, creatorii de frumos — avangardă artistică a revoluției. Operele pe care încep să le dea la iveală scriitorii, compozitorii, artiștii plastici, oamenii de teatru și cinematografia se constituie ca vibrante poeme, ca oglindiri, pe multiple planuri, a noilor împliniri, a tumultuoaselor transformări ce vor urma în temeliile societății și în adîncul conștiințelor.

Toate documentele de partid consacrate îndrumării creatorilor și orientării culturii pun — în spiritul unei tradiții ce-și avea obîrșia încă din lupta partidului în ilegalitate — un accent deosebit pe problema umanismului, în înțelegerea nouă, superioară a acestei noțiuni. Potrivit concepției partidului, umanismul socialist nu privește omul izolat, ci îl consideră ființă socială aflată în indisolubile legături și raporturi de interdependență cu cei de o seamă cu sine, cu mediul în care trăiește. Umanismul socialist exclude ideea exploatării, a asupririi individuale sau colective, așează relațiile dintre oameni pe principiile egalității, ale stimei reciproce, cultivă sentimentele de colaborare, de respect și garantează libertatea omului de a acționa, conștient și potrivit capacităților sale, pentru manifestarea propriei personalități, a propriei individualități, pentru făurirea destinului său ca parte componentă a destinului general al societății. « Umanismul socialist presupune realizarea fericirii personale în contextul făuririi fericirii întregului popor. În mijlocul maselor largi populare personalitatea nu se pierde ci se afirmă tot mai puternic, odată cu afirmarea întregii națiuni »[1]. Adevărul acesta este valabil atît pentru personalitatea creatorului de artă cît și pentru aceea a consumatorului de artă — publicul — și cuvintele citate din Programul Partidului tocmai acest adevăr îl surprind și-l evidențiază.

Teatrul, înțeles de conștiințele active ale intelectualilor vremii ca parte integrantă a procesului complex de educație civică și transformare umană, devine terenul de manifestare expresivă a procesului de democratizare. Anii 1944—1948 sînt ani de efervescență artistică, de frîngere a inerțiilor, de spargere a tiparelor rutinei, dar mai ales de subordonare a mișcării noastre teatrale deziderately ideologice și estetice proprii istoriei frămîntate a acestei perioade. Este începutul unei acțiuni revoluționare în cultură, concretizată în acel moment prin afirmarea și promovarea unui nou conținut al artei și prin restructurarea administrativă a vieții teatrale. Viziunea creatorului este determinată, tot mai accentuat, de necesitatea înțelegerii științifice a societății, a procesului devenirii naționale în context mondial și este stimulată, în esență, de permanenta înfruntare dintre nou și vechi, de efortul de depășire a formelor artistice perimate, a mentalității mercantile potrivit căreia teatrul era încă privit, în cazul unor companii particulare, ca un divertisment.

Conceput ca mijloc de solidarizare în jurul ideii de progres ce guvernează evenimentele începutului revoluției populare, necesară trecerii la etapa socialistă (reforma agrară, instaurarea la 6 martie 1945 a primului guvern democratic revoluționar, Conferința națională a partidului, democratizarea aparatului de stat, crearea Frontului Unic Muncitoresc, instaurarea puterii populare la 30 decembrie 1947), teatrul efectuează o multiplă acțiune asupra conștiințelor : de eliberare și edificare, de purificare și restituire.

CREAREA U.S.A.S.Z. ÎNFIINȚAREA « TEATRELOR POPORULUI »

Dintru început, Partidul Comunist Român inițiază o serie de acțiuni importante pentru orientarea creației, determinînd mutații decisive la nivelul valorilor suprastructurii. La 15 septembrie 1944 ia ființă asociația democratică a creatorilor Gruparea Noastră, după care artiștii dramatici și lirici decid, la 2 februarie 1945, afilierea lor la Confederația Generală a Muncii, urmată de adeziunea totală la acțiunea « totul pentru front, totul pentru victorie », propusă d organizația Apărarea Patriotică. Un comitet din care făceau parte V. Maximilian, V. Valentineanu, P. Ștefănescu-Goangă, Diacu Xenofon, Lucia Sturdza-Bulandra organizează un ciclu de spectacole edate frontului. O altă acțiune semnificativă este organizarea Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști — U.S.A.S.Z.

[1] *Programul Partidului Comunist Român de făurire a Societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism*, București, 1975, p. 166.

(august 1945), care își propune să stimuleze creația originală, arta militantă, chemînd artiștii din toate domeniile de activitate să lupte pentru triumful idealurilor comuniste, al unor puncte de vedere materialist-dialectice în investigarea lumii contemporane. Se constituie, în acest fel, un bloc unit împotriva ideologiei retrograde, a propagandei burgheze.

Intrarea culturii pe făgașul unor radicale și îndelungate prefaceri este marcată de înființarea în 1945 a Teatrului Poporului condus de N. D. Cocea, prima instituție de tip nou, însemnînd pe plan ideologic un pas important spre consolidarea alianței clasei muncitoare cu intelectualitatea progresistă. Teatrul Poporului, care deține patru echipe cu activitate permanentă (primele două sînt conduse de regizorii Mihai Raicu și N. Massim, a treia interpretează piese într-un act, numere coregrafice și muzicale, iar a patra, îndrumată de A. Ferrat, este destinată copiilor și tineretului [2]), își prezintă spectacolele pe scenele bucureștene. În același an iau naștere filiale ale Teatrului Poporului la Timișoara, Sibiu, Arad, Bacău, iar o stagiune mai tîrziu la Tîrgu Mureș, Sfîntu Gheorghe, Brașov, Turda și Ploiești. Se aleg cu precădere piese din literatura dramatică națională și sovietică, construite pe conflicte limită, aducînd în fața spectatorilor modalități diferite de a concepe relația individului cu noile realități, întrebările și revelațiile acestuia, contradicțiile societății contemporane [3].

Problematica trasată de partid are multiple implicații în primul rînd în domeniul repertoriului, care capătă o nouă configurație. În fruntea mișcării artistice, căutînd să imprime un înalt nivel de concepție și de cultură, se află teatrele naționale, afirmîndu-se prin efortul susținut de a aduce pe scenă piese inedite sau lucrări de prestigiu din dramaturgia națională : *Ultima oră* de Mihail Sebastian, *Turneu în provincie* de Lucia Demetrius, *Furtună în Olimp* de Tudor Șoimaru, *Năframa iubitei* de Ion Luca, *Nunta din Perugia* de Al. Kirițescu, *Seringa* de Tudor Arghezi, *Omul din Ceatal* de Mihail Davidoglu, *Asta-i ciudat* de Miron Radu Paraschivescu (Teatrul Național din București); *Prometeu* și *Cocoșul negru* de Victor Eftimiu (Teatrul Național din Cluj); *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, *Sfîrșitul pămîntului* de Victor Eftimiu (Teatrul Național din Craiova). Și teatrele particulare își onorează această îndatorire înscriind pe afișe titluri dintre care unele, chiar dacă păstrează azi doar o valoare documentară, mărturisesc interesul autorilor pentru marile mișcări sociale ale timpului : *Dictatorul* de Al. Kirițescu (Teatrul fostei companii Bulandra), *Rețeta fericirii* de Mircea Ștefănescu (Teatrul Nostru), *Bal la Făgădău* de Aurel Baranga (Teatrul Comedia), *Insula* de Mihail Sebastian (Teatrul Municipal).

Însemnată este și contribuția personalităților vieții culturale, dramaturgi, teoreticieni, critici, directori ai Teatrului Național din București și ai teatrelor din țară, care fac efortul sincronizării destinului instituției pe care o conduc cu evenimentele politice ale timpului. Victor Eftimiu (1944) sprijină cu precădere autori abia afirmați, ca D. D. Pătrășcanu, căutînd să impună o exigență sporită față de calitatea traducerilor și adaptărilor, în timp ce Tudor Vianu (1945), pornind de la considerația că prima scenă a țării este datoare să dețină rolul de îndrumare și formare a tinerelor generații, încearcă să stabilească un echilibru între clasici și contemporani, acordînd prioritate producției autohtone. Preocupat de stilul interpretării, excesiv de liric și sentimental, Tudor Vianu participă activ la acțiunea de purificare a valorii de rutină, prin articole și conferințe în care precizează unele coordonate ale esteticii teatrului contemporan [4]. Ion Pas (1946) facilitează accesul publicului larg prin învierea tradiției matineelor, publicarea unor clasici, intrarea gratuită la anumite reprezentații, organizînd în colaborare cu Opera, în cadrul acțiunii « Uzina și ogorul », spectacole jucate în fabrici,

[2] Primele spectacole destinate copiilor au loc la Teatrul Mic, în martie 1945. În luna octombrie a aceluiași an se constituie Asociația Teatrul de Păpuși.

[3] Piesa *Cartierul durerii* de Gow și Greenwood, în regia lui Mihai Raicu, inaugurează prima stagiune a Teatrului Poporului din București, în iunie 1945. Din colectiv: Cezar Rovințescu, Al. Marius, Lili Popovici, Raluca Zamfirescu, Radu Boureanu. Ia ființă un conservator muncitoresc unde actorii, recrutați dintre amatori, urmează cursuri practice, predate de regizorul Marin Iorda, și de artă dramatică și muzică, îndrumate, printre alții, de Lucia Demetrius. Istoria acestei etape mai menționează formarea unei comisii autorizate, care să stimuleze inițiative locale și să îndrume activitatea artistică din fiecare județ. Comisia era formată dintr-un reprezentant al Direcției Teatrelor, prefectul județului și doi delegați ai Comisiei sindicale locale. Au loc totodată semnificative modificări de mentalitate, care se reflectă în concepția programatică a unor colective artistice. Astfel Teatrul Muncitoresc (fostul teatru « Muncă și Lumină ») își alcătuiește un repertoriu necomercial, din valorile dramaturgiei românești și universale: *Tache, Ianke și Cadîr* de V. I. Popa, *Invazia* de L. Leonov, *Vicleniile lui Scapin* de Molière, *Căsătoria* de Gogol.

[4] Tudor Vianu susține, printre altele, conferința « Actorul și viața socială » la dezbaterea organizată de sindicatul artiștilor pe tema: « Spectacolul și slujitorii lui în lumina timpurilor », 16 noiembrie 1945.

uzine, în turnee prin ţară. Aceeaşi grijă pentru răspîndirea şi accesibilitatea culturii teatrale, pentru mobilizarea unor noi forţe creatoare, o manifestă şi Zaharia Stancu, Nicolae Kiriţescu, Aurel Ion Maican, Nicolae Carandino.

LEGISLAȚIA TEATRALĂ. CONSTITUIREA CONSILIULUI SUPERIOR AL LITERATURII DRAMATICE ȘI AL CREAȚIEI MUZICALE

Contribuţia organizatorilor, alături de efortul constant al teoreticienilor şi realizatorilor la consolidarea unor criterii artistice ferme, răspunzînd imperativului înnoirilor politice, este în consens, prin intransigenţă, prin spirit critic şi vizionar, cu revirimentul incontenstabil adus de noul cadru administrativ al legii teatrelor, intrată în vigoare la 16 august 1947. În atmosfera de emulaţie artistică, de integrare a întregii intelectualităţi, un rol hotărîtor revine Consiliului superior al literaturii dramatice şi creaţiei muzicale, care împreună cu un nou comitet de lectură de pe lîngă Direcţia Generală a Teatrelor, veghează la dezvoltarea unei dramaturgii de inspiraţie contemporană, pentru ştergerea discrepanţelor între exigenţe şi calitatea nesatisfăcătoare a lucrărilor. Se preconizează extinderea preocupărilor teatrelor [5] şi canalizarea acestora în frontul ideologic prin manifestări de o înaltă ţinută artistică. În acest scop are loc un sever examen de revizuire a capacităţilor la care sînt supuşi actori şi regizori, drept garanţie pentru spectacolul de calitate, pentru deplina valorificare a fondului de piese româneşti. Revizuirea critică nu omite improvizaţiile din sălile cinematografelor, teatrele particulare şi de revistă, oprindu-se mai ales asupra traducerilor şi adaptărilor. Pentru diversificarea şi îmbunătăţirea programului de creaţie se bucură de condiţii speciale de lucru Teatrul Poporului, care dispune de un colectiv numeros, alcătuit din 80 de actori şi opt directori de scenă. Material, succesul instituţiei se concretizează în încasări duble faţă de prevederile iniţiale, ceea ce îi asigură baza unei permanente activităţi. În funcţie de îndatoriri şi deziderate se alcătuiesc trupele oficiale şi particulare, stabilindu-se drepturile actorilor teatrelor naţionale de a juca şi pe alte scene, şi precizîndu-se totodată obligativitatea colectivelor faţă de colaboratori : onorarea la timp a contractelor, respectarea acestora, stabilirea unor relaţii de înţelegere cu toate instituţiile de spectacole[6]. Pentru îmbunătăţirea condiţiilor de existenţă ale artiştilor se prevede sporirea salariilor şi a pensiilor, limitarea termenului de premiere de la 3 la 2 ani, reducerea impozitelor percepute lucrărilor originale (pînă la 75 %). Incontestabil, acest act normativ este de o fundamentală însemnătate pentru înlăturarea dificultăţilor, a confuziilor şi ezitărilor, regulamentul administrativ-organizatoric oferind, într-o perioadă în care se suprapun interese diverse, premisele deplinei libertăţi de creaţie şi indicînd artistului îndatorirea cea mai inaltă, aceea de a sesiza dinamica prefacerilor sociale, contradicţiile ei, de a promova idealurile comuniste şi noua atitudine faţă de viaţă.

Analiza retrospectivă a vieţii teatrale din aceşti ani consemnează o multitudine de căutări artistice, răspunzînd necesităţilor prezentului, aparţinînd experimentului dramaturgic şi regizoral sau orientîndu-se către un stil de spectacol, către o dominantă estetică fundamentală. Repertoriul selectat cu precădere din fondul clasic al dramaturgiei asigură Teatrului Naţional din capitală continuitate, în spiritul tradiţiei, şi prestigiu. *Oedip* de Sofocle, *Mama* de Gorki (1944), *Şcoala femeilor* de Molière, *Coana Chiriţa* şi *Despot Vodă* de Vasile Alecsandri, *Hedda Gabler* de Ibsen, *Unchiul Vania* de Cehov (1945), *Bădăranii* de Goldoni, *Macbeth* de Shakespeare (1947) au fost puneri în scenă remarcabile nu numai prin valoarea lor literară, ci mai ales datorită efortului realizatorilor de a sublinia profunzimea ideilor în studii riguroase asupra unor etape ale istoriei culturii, menită să apropie operele de sensibilitatea publicului contemporan. Spectacolele teatrului din Craiova, comedii sau piese istorice de mare montare, se situează pe linia preocupărilor antebelice : *Viforul* de B. Ştefănescu Delavrancea (1945), *Fîntîna Blanduziei* de Vasile Alecsandri (1946—1947), *Gaiţele* de Al. Kiriţescu (1947). Teatrul Naţional din Cluj îşi restrînge sfera interesului în zona mai puţin explo-

[5] La 23 August 1947, se inaugurează Teatrul Confederaţiei Generale a Muncii, cu opereta *Cîntecul muncii*, spectacol realizat de Aurel Ion Maican, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Theodor Kiriakoff, Sandu Eliad, Mac Constantinescu şi alţii.

[6] Actorii teatrelor oficiale puteau juca şi în alte spectacole, în măsura în care nu prejudiciau bunul mers al activităţii colectivelor din care făceau parte, justificîndu-şi transferul temporar prin interesul promovării repertoriulu clasic românesc şi străin. Din spirit de concurenţă, *Manasse* de Ronetti Roman se joacă în 1945, avînd ca interpreţi principali pe Ion Manolescu şi Romuald Bulfinski, pe scenele teatrelor Municipal şi Baraşeum. Tot în acelaşi an, trei colective — Mic, Maria Filotti, Modern — anunţă pregătirea premierei *Dama cu camelii*, iar în 1946, *Nana* de Zola se repetă concomitent la Teatrul Modern şi la Teatrul Ateneu.

rată a scrierilor contemporane: *Prometeu* și *Cocoșul Negru* de Victor Eftimiu (1944—1945 și 1946—1947), *Chestiunea rusă* de C. Simonov (1947—1948). Se poate vorbi astfel de o armonioasă îmbinare a lucrărilor naționale cu cele universale, de o atenție deosebită, mai ales pe scenele companiilor particulare, pentru îndrumarea și valorificarea resurselor interpretative. Compozițiile memorabile ale actorilor — în spectacole ca *Tartuffe* de Molière (Teatrul Național din București, cu Nicolae Bălțățeanu, Sonia Cluceru, Ion Finteșteanu, 1945), *Anna Cristie* de O'Neill (Teatrul Nostru, cu Jules Cazaban, Jenică Constantinescu, Marietta Rareș, Dina Cocea, 1945), *Strigoii* de Ibsen(Teatrul Comedia, cu Marioara Voiculescu, Mihai Popescu, Fory Etterle, 1946) estompează inegalitățile, impasul traversat datorat eclectismului, uneori profesionalismului scăzut al unor închegări.

Tot acum iau ființă noi colective [7] cu o existență efemeră, totuși marcată de efortul constituirii unui specific, traducîndu-se în calitatea selecției, în vibrația intelectuală și afectivă. Teatrul Victoriei se remarcă prin atenția acordată unor lucrări necunoscute publicului bucureștean, ca *Monștrii adorați* de Jean Cocteau sau *Vîntul* de Ilya Ehrenburg (1945), în timp ce Teatrul Modern se distinge prin ținută profesională în alegerea unor autori de răsunet mondial: Pirandello cu *Henric al IV-lea* și Tolstoi cu *Puterea întunericului* (1945). *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare (1946) inaugurează activitatea Teatrului Odeon, iar Teatrul Mogador optează pentru piese aplaudate încă din anii dintre cele două războaie mondiale: *Mușcata din fereastră* de V. I. Popa, *Omul cu mîrțoaga* de G. Ciprian, *Sosesc deseară* de Tudor Mușatescu (1946).

Constant în repertoriile teatrelor particulare rămîne și spectacolul divertisment, adresîndu-se unui public aflat încă sub psihologia războiului. Este un fenomen despre care presa vremii vorbește în permanență, revenind la aceleași alternative: opoziția dintre divertismentul facil și spectacolul educativ sau diferențierile dintre divertismentul ieftin și cel de ținută, ca mod de destindere ce apelează la virtuozitatea colectivului de interpreți. Realizatorii se străduiesc să impună moduri, forme diverse, de la improvizația burlescă de pe scenele sălilor de cinematograf, la spectacolul muzical sau comedia bulevardieră, fără să evite recuzita comercială ori melodrama, de rezonanță, încă, pentru o anumită categorie de spectatori. Nume ca Arnold și Bach, Jacques Deval, Fodor Laszlo apar, alături de cele ale unor romancieri celebri, ale căror opere, tratate scenic, devin un mijloc sigur de atragere a publicului solicitat să guste, vizual, încărcătura de senzațional a materiei scriitoricești. În acești ani se dramatizează *Nana* de Emil Zola, *Învierea* și *Sonata Kreutzer* de Lev Tolstoi etc. Deși calitatea montării în aceste cazuri este hotărîtoare, dorința de a realiza « rețete » duce, inevitabil, la superficialitate.

PREOCUPĂRI PRIVIND ORGANIZAREA, REPERTORIUL, TEORIA ȘI PRACTICA TEATRALĂ

Oamenii de cultură ai timpului, conștienți de menirea socială a scenei, se străduiesc să polarizeze interesul creatorilor și spectatorilor deopotrivă pe linia democratizării teatrului, prin discreditarea intereselor mercantile sau înăbușirea supremației vedetei. Nu întîmplător presa de specialitate solicită opiniile în anchete, interviuri și articole-dezbatere. Intransigentul teoretician al « regiei concrete », Camil Petrescu, sau căutătorul de metafore care a fost Ion Sava, privesc spectacolele acestei etape nu ca fapte izolate, ci încadrîndu-le fenomenului teatral al societății din această etapă istorică. Fără să minimalizeze eforturile creatoare sau unele reușite remarcabile, Camil Petrescu și Ion Sava ajung să descifreze ambiguitățile și greșelile prezentului, izbutind să discearnă, în consens cu noile prefaceri revoluționare, liniile viitoare de dezvoltare ale teatrului românesc. Apreciind criza teatrului bucureștean [8] ca fiind determinată de repertoriul selectat fără criterii precise, din melodrame și spectacole de mare montare, Camil Petrescu sesizează pertinent pericolul jocului cu convenția, ce utilizează procedeul stilizării decorative. Fără îndoială, precizează dramaturgul, gustul pentru culoare și imaginea lipsită de substanță eșuează adeseori în forme de spectacol mimînd doar iluzia realității. În consens cu gîndirea progresistă, Camil Petrescu preconizează reînnoirea surselor de inspirație ale

[7] În această perioadă mai activează Teatrul Central (deschis în 1944) și Teatrul Ateneu (în 1945).

[8] Vezi seria de articole intitulate: « Criza teatrului bucureștean », în *Lumea*, din 21 și 28 octombrie, 4 noiembrie 1945.

dramaturgilor, reevaluarea unor coordonate estetice depășite, în sensul sintetizării problemelor majore ale existenței contemporane, la un grad de intensitate și de profunzime nemaiatins vreodată. Nevoit să-și dezvolte afirmațiile, teoreticianul readuce în discuție conceptul de realism, îndreptar oferit regizorilor profesioniști și amatori, ca instrument analitic al înțelegerii oricărei lucrări dramatice. Căutînd să concretizeze deziderătul său de a determina pe autorii punerilor în scenă și pe interpreții acestora să trăiască identic experiențele artistice, în sensul logic propus de scriitor, Camil Petrescu inițiază un seminar de regie (februarie 1945), unde realizează interesante experiențe de lucru cu neprofesioniștii, după opinia lui mai spontani și mai receptivi decît artiștii rutinați. Tot acum Camil Petrescu lucrează cu Marin Iorda la elaborarea unui caiet de regie, conținînd o parte teoretică și una practico-explicativă, model de lucru destinat tinerilor debutanți.

În ansamblul noilor concepții despre teatru, devine astfel un bun cîștigat nu dreptul ci îndatorirea directorului de scenă de a avea o atitudine activ-creatoare, care înseamnă constituirea unui punct de vedere original, propriu pentru fiecare text, un sistem de gîndire determinat de ideile lucrării, de universul artistic și social care a generat-o. Printre atitudinile manifest ale acestor ani, pledoaria dramaturgului și regizorului Radu Stanca semnifică nu numai pasiunea artistului în apărarea noului, ci are meritul să prefigureze încă din 1946 noua gîndire despre teatru [9], reteatralizarea anilor 1950—1960, la care și el mai tîrziu, alături de regizorii Liviu Ciulei, Valeriu Moisescu, Lucian Pintilie, David Esrig și alții va contribui substanțial. Radu Stanca deschide disputa opoziției între textul literar, destinat lecturii de bibliotecă, și textul scris anume « pentru jucat ». Apreciind că spectacolul este rezultatul colaborării intime și transfigurate a patru factori esențiali, text (element poetic), actori (element coregrafic), regizor (element muzical-unitate regizorală), public, Radu Stanca ajunge la concluzia că « nu există, estetic vorbind, două modalități de text dramatic și anume poezia dramatică, pe de o parte, și text teatral (indiferent estetic), pe de altă parte », sau, în limbaj obișnuit, nu există « piese pentru citit » și « piese pentru jucat ». Nu există decît « text bun sau rău ». Radu Stanca, în fond, nu face decît să aprofundeze cîteva din opiniile sale, comune cu ale teoreticianului Camil Petrescu, care înaintea lui cu aproape un deceniu, oprindu-se la disjuncția text literar — text teatral, discuta problema conținutului spectacolului, care constă nu numai în transpunerea conștiincioasă a textului, cu ideile lui, ci se constituie dialectic din unitatea dinamică a ideii literare cu ideea de spectacol, deci, din suprapunerea creatoare a concepțiilor dramaturgului cu ale regizorului.

Și Camil Petrescu și Ion Sava acuză vehement în presă nu numai moda, curiozitatea, snobismul preluării fără discernămînt, dezechilibrul repertoriului, ci mai cu seamă sistemul organizării care lasă drept de decizie unor factori incompetenți și receptivi doar la încasările fiecărui spectacol. Nu este lipsită de interes atitudinea polemică a lui Ion Sava, care propune un nou sistem de funcționare a teatrelor. Proiectul de teatru rotund, cu modificarea « tiranicului cadraj dreptunghiular » al scenei, constituie preludiul în pledoaria sa pentru un teatru de mîine. Dîndu-și seama că se impun prefaceri radicale, mai ales în structura administrativă, Ion Sava preconizează modificări ale relațiilor între realizatori și oficialități în scopul asigurării bazei materiale și atmosferei de emulație creatoare, necesare unei noi articulări a expresiei regizorale și actoricești. Fără a forța condițiile reale ale deceniului, Ion Sava publică un amplu *Proiect de reorganizare a teatrului românesc*, axîndu-se mai mult pe « principii de spectacologie modernă ». El oferă contemporanilor un model organizatoric exemplar, gîndit juridic, social și economic, aproape perfect dacă, apreciindu-l în perspectiva timpului, încercăm să găsim justificări unor soluții riguros didactice. Regizorul visa de fapt la prototipul ideal al creatorului, înarmat cu o altă etică decît aceea obișnuită în teatru.

Necesitatea aplicării altei structuri o găsește în utilitatea înființării unor teatre cu un profil bine conturat, drept remediu față de legislația în vigoare [10], depășită în raport cu exigențele artistice ale momentului. Ion Sava propune o nouă configurație, în care atribuțiile sînt împărțite între teatrele oficiale și teatrele particulare, primei categorii revenindu-i înalta misiune de a promova dra-

[9] Vezi articolul *Despre teatrul literar*, semnat de Radu Stanca, publicat în volumul *Acvarium*, Cluj-Napoca, 1971.

[10] Ion Sava își gîndește proiectul cu doi ani înainte de apariția legii teatrelor din anul 1947. Preconizează următoarea compartimentare: teatre oficiale, particulare și lirice. Teatre oficiale ar fi fost: Teatrul de Stat, Teatrul Popular, Teatrul de Artă, Teatrul Universitar, Teatrul Muncitoresc, care ar fi prezentat numai repertoriu original. Pentru aceste idei și proiecte, a se vedea articolele publicate în *Democrația*, *Teatrul rotund*, în nr. 8 din 26 noiembrie 1944, *Teatrul particular*, în nr. 12 din 24 decembrie 1944, *Proiect de reorganizare a teatrului românesc*, în nr. 14 din 7 ianuarie și nr. 15 din 14 ianuarie 1945, *Pitic-manifest teatral*, în nr. 16 din 21 ianuarie 1945.

maturgia de valoare și spectacolul de înaltă ţinută artistică. În articolele *Teatrul oficial* și *Teatrul particular*, Ion Sava operează judicioase judecăţi de valoare asupra problemelor care frămîntă viaţa scenei : repertoriul, cuprinzînd cîteva titluri de «stimă», iar cele mai multe pentru «lovitură»; calitatea nesatisfăcătoare a dramaturgiei originale ; « empirismul » regiei, preocupată « de a aranja spectacolul cît mai cochet, cît mai frumos, cu lumină multă și să placă întîi domnului director... »

Este uimitor cîtă energie spirituală a investit Ion Sava în expunerea situaţiei reale a scenei românești, noul limbaj propus fiind menit să « reteatralizeze teatrul ». În ce constă noutatea soluţiilor sale? După ce demonstrează superficialitatea programelor estetice ale teatrelor existente, de tip hibrid, el cere o conducere autonomă, centrală și unitară, aparat alcătuit numai din specialiști. Această direcţie generală cu funcţii administrative și artistice ar fi trebuit să avizeze repertoriul și să asigure eficacitatea activităţii. Socotea, pe bună dreptate, că autorilor români le revine îndatorirea susţinerii repertoriului unui teatru naţional. În ceea ce privește condiţia creatorului în teatru, aceasta în nici un caz nu poate fi stabilitatea, așa cum o tradiţie lîncedă și perimată propovăduia de cîteva decenii. Din acest principiu programatic de însemnătate capitală decurg o serie de exigenţe de o neașteptată actualitate. Una din acestea era deplina libertate a realizatorului unui spectacol, conceptuală și scenografică. Se gîndea la acei regizori cultivaţi, cu imaginaţie, mistuiţi de necesitatea exprimării noului, care gîndesc actul regizoral ca pe o operaţie de ridicare a valorilor textului. Spirit lucid, neobosit căutător, Ion Sava preconizează căi novatoare care vor prinde contururile dorite abia după actul decisiv a naţionalizării teatrelor: conducerea unitară centralizată, fuzionarea Societăţii scriitorilor și a Societăţii autorilor dramatici, înfiinţarea unui teatru cu un profil dedicat preocupărilor proletariatului, a unui teatru universitar, reorganizarea învăţămîntului artistic.

Și Ion Sava, de pe alte poziţii estetice, diferite faţă de acelea ale lui Camil Petrescu, continuă iniţiativa acestuia, punînd bazele unui curs de regie în cadrul Secţiei de artă a ARLUS (noiembrie 1945), la care participă Crin Teodorescu, Liviu Ciulei, Dan Nasta, George Rafael, Mihai Raicu. Generaţia acestor regizori, la a căror formare concepţiile lui Ion Sava au avut un rol hotărîtor, va continua opera de reteatralizare într-o perioadă de subevaluare a rolului regiei și scenografiei în spectacolul contemporan.

Istoria acestor ani mai consemnează o serie de acţiuni menite să combată teoria derutei în teatrul românesc, susţinută de cercurile ostile noului, care încercau să discrediteze orice iniţiativă destinată să îndrume arta și cultura pe calea progresului, a sincronizării cu dezideratele politice și estetice ale timpului. Dintre acestea, o importanţă deosebită au ciclurile de conferinţe și dezbateri organizate în cadrul colectivului Teatrului Naţional din București, unde își susţin punctele de vedere : Camil Petrescu, Tudor Vianu, Ion Sava, George Vraca și alţii. O altă acţiune de o însemnătate deosebită este cea iniţiată în martie 1946 de Direcţia Generală a Teatrelor: un ciclu de conferinţe și simpozioane grupate sub genericul « Probleme de bază ale teatrului românesc », la care participă proeminente personalităţi ale culturii teatrului : N. D. Cocea, Camil Petrescu, Tudor Vianu, Alice Voinescu, Petru Comarnescu, Ion Sava, Aurel Ion Maican, Lucia Sturdza-Bulandra etc.

Pe o poziţie tot atît de fermă se situează și alte înfruntări critice, neobișnuite prin acuitatea observaţiilor. Se afirmă necesitatea construirii unui nou Teatru Naţional, mai bine și modern utilat (M. Nădejde); se preconizează revizuirea metodelor de lucru, promovarea spiritului de echipă, care să ducă la realizarea unor spectacole unitare stilistic (Marietta Sadova și Ion Biberi); se fac referiri la lipsa de sinceritate a actorului rutinat, la maniera patetică, golită de trăire, mai ales a unor actori ai scenelor naţionale (Alice Voinescu, Ion Sava); privitor la repertoriul original, se remarcă aspectul paradoxal, tipic acestor ani, al imposibilităţii valorificării depline, datorită lipsei unor regizori cultivaţi, cu o solidă pregătire de specialitate (Lucia Demetrius, Ioan Massoff, Ion Olteanu, Radu Beligan). Faptul că dramaturgia și-a afirmat virtuţile de viabilitate, veridicitate și atractivitate pentru publicul larg prin scrieri apreciate îi determină pe înșiși creatorii noii literaturi să nu poată accepta mediocritatea transpunerilor scenice.

În domeniul consemnării la zi a realităţilor artistice, aportul criticii dramatice nu poate fi neglijat. În majoritatea cazurilor, critica a urmărit îndeaproape evoluţia creaţiei dramatice, consemnînd și fixînd în conștiinţa publică succesele obţinute. Desigur, nu se poate omite faptul că o anumită categorie a însemnărilor nu depășesc nivelul notaţiilor zilnice, al unei critici cu valoare strict informativă. Fără să aibă în vedere perspectivele evoluţiei teatrului românesc, unii semnatari ai acestor rubrici se rezumă să realizeze o cronică reclamă elogioasă, de obicei adresată colectivului de

interpreți. Dar procesul continuu de detașare de ceea ce este perimat, pe care îl trăiește teatrul, este în atenția presei progresiste care impune discuții ample, dezbateri ce au contribuit activ la concentrarea preocupărilor în jurul unor teme de maximă importanță. Dintre acestea merită a fi amintită: discutarea profilului teatrelor și a unor stagiuni (*Rampa*, despre anul teatral 1946—1947); o constantă analiză a realizărilor și a rămînerilor în urmă a dramaturgiei românești; entuziasta consemnare și urmărire a noilor scriitori în plină afirmare; discutarea procesului de constituire și evoluție a unor teatre noi, care tindeau să realizeze idealul de teatru — tribună a poporului eliberat, avangardă artistică a socialismului; se vorbește despre critica creatoare, constructivă, ferm întemeiată pe filozofia materialismului dialectic și istoric. Creatorul de artă și criticul sînt chemați să țină pasul evenimentelor. Datoria creației și a criticii devine astfel procesul continuu de familiarizare a masei spectatorilor cu ceea ce este propriu gîndirii înaintate a timpului, gîndire care se structurează în slujba adevărului, a demnității sociale, a dreptății și libertății.

Un exemplu de fermitate și intransigență îl constituie rubricile dedicate culturii românești în paginile ziarului *România liberă*, unde se consemnează evenimentele, făcîndu-se apel la cei care decid destinele creației pentru orientarea acesteia către oglindirea tuturor acțiunilor revoluționare, care vor duce la victoria definitivă a noii orînduiri. Se vorbește în permanență de necesitatea alcătuirii unui teatru și unui cinematograf pentru muncitori, în numele egalității comuniste, al dreptului la cultură.

Dincolo, deci, de viziunea creației îmbogățite în dimensiunile ei lăuntrice de un fierbinte sentiment național și partinic, anii începuturilor noii perioade și-au propus deziderate multiple, cerute de un nou public, în proporții de neînchipuit față de vremea cînd Eminescu și Caragiale visau doar la ceea ce acum avea să devină realitate: un auditoriu receptiv, omogen ca aspirații și preocupări de cultură. Asimilarea concepției progresiste despre lume și viață, lupta cu inerția, spiritul efervescent, creator constituie în acești ani termenii disputelor pasionante, sub care începe și se dezvoltă procesul de democratizare și modernizare a teatrului nostru, prefigurînd marile împliniri ale perioadei ce va urma.

LE THÉÂTRE ROUMAIN DANS L'ÉTAPE DE LA RÉVOLUTION POPULAIRE

RÉSUMÉ

La présente étude s'occupe de la période qui va de 1944 à 1948, c'est-à dire les années d'efforvescence artistique de l'histoire contemporaine du théâtre, où les inerties sont forcées, les moules de la routine brisés, le mouvement artistique se subordonnant aux aspirations idéologiques et esthétiques propres à l'histoire agitée de ces années. C'est le début d'une action révolutionnaire, concrétisée en ce moment par l'affirmation et la promotion d'un contenu nouveau de l'art et par la restructuration administrative de la vie théâtrale.

L'étude s'arrête sur la législation qui subordonne le programme de l'organisation des théâtres, sur les initiatives de parti et individuelles, mentionnant le rôle majeur de la presse de spécialité et locale ainsi que les contributions d'artistes et de théoriciens du théâtre, se concentrant surtout sur la vision créatrice dans son ensemble, reflétée dans le choix du répertoire et les réalisations de prestige, vision déterminée toujours davantage par la nécessité d'une compréhension scientifique de la société, du processus du devenir national dans le contexte mondial. Vision stimulée, en essence, par une permanente confrontation entre le neuf et l'ancien, visible en ces années qui suivent la libération dans l'effort de dépasser les formes artistiques périmées, la superficialité dans le choix du répertoires, la mentalité mercantile. Conçu en sa nouvelle étape en tant que moyen de réaliser une solidarité autour de l'idée du progrès, le théâtre effectue une double action sur les consciences : de libération et édification, de purification et restitution.

TRANSPUNEREA BASMULUI ÎN DRAMATURGIE

de ELISABETA MUNTEANU

«Pe ţărmuri de gînd fremătat în pădurea de argint, de unde rupea o ramură Făt-Frumos, şi pînă la palatul măiastrei cu totul de cleştar; din grajdul în care nechezînd calul năzdrăvan cerea găleţi de jăratic, din pivniţa unde în butii gemeau zmeii, de pe prispa cu un om de piatră, prin grajdurile Sf. Vineri, la fîntîna zmeului şi în iatacul Cosînzenei, se vor însufleţi odată toate cîntătoarele chemări ale poveştilor »[1].

Şi ele s-au însufleţit, poate nu întotdeauna atît de poetic cum ar fi dorit autorul *Rodiei de aur*, şi în lumea de taină şi vrajă a feeriilor, poemelor şi basmelor dramatizate. Cu Galben-de-Soare străbatem spaţii cu viteza luminii şi într-un fluturat de aripă pătrundem pe celălalt tărîm sau acolo unde munţii se bat în capete. Fantasticul se proiectează pe imensul ecran al vieţii în ţesătura meşteşugită a lui « a fost odată... ». Apelînd la metaforă şi simbol, interferînd realul cu imaginarul, personajul aievea cu cel închipuit, basmul comunică, sub învelişul de poveste, o viziune ontologică despre om şi rostul lui. Mai mult decît oricare altă creaţie folclorică însumează, mituri, legende practici magice, uitate credinţe religioase. « El este în acelaşi timp, scrie George Călinescu, mitologie, etică, ştiinţă, observaţie, morală etc. »[2].

De origine arhaică, cu o durată de « multe mii de ani », cum preciza Lucian Blaga, basmul include şi păstrează străvechi mituri universale şi autohtone, modificate şi articulate de fantezia fiecărui popor. Pentru George Coşbuc eroii basmelor noastre populare poartă « mitologic diadem » : Surgă-Murgă e frate bun cu « Poliphenos », Pipăruş-Viteaz îşi află prototipul în « Tezeu », « giganţi şi minotauri » se transformă în « zmei negri şi balauri ».

« Iar din Mars, din Zeus, din Venus, din
Mercur creat-am noi
Sfîntă Marţi şi Sfîntă Vineri, Sfîntă Miercuri,
Sfîntă Joi » .

(Atque nos)

Basmul apare pe o anumită treaptă a dezvoltării sociale. Vechimea sa foarte mare a permis cercetătorilor să-l situeze fie în perioada preindoeuropeană în timpul civilizaţiei megalite, fie în Orientul apropiat în vremea neoliticului. Structuralistul V.I. Propp propunea ca moment al ivirii sale acela în care subiectul şi actul ca atare al povestirii se desprind de ritual, subiectul sacru, magic, capătă o interpretare « profană », iar povestirea sacră devine o naraţiune artistică şi nu religi-

[1] Adrian Maniu, *Basme şi balade muzicale*, în *Muzică şi poezie*, revista Filarmonicii, an I, 1936, 3, p. 5.

[2] George Călinescu, *Estetica basmului*, Bucureşti, 1965, p. 9.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 27, P. 59–71, BUCUREŞTI, 1980

oasă, nu « esoterică ». Desprinderea basmului din mit este o posibilă ipoteză, la fel ca și aceea care susține anterioritatea acestuia în raport cu mitul (Wundt) sau simultaneitatea lor (Lévi-Strauss)[3].

În basm, ca în oricare alt domeniu al creației literare, motivele se reiau dar nu se repetă aidoma, ci se reînnoiesc mereu artistic. Elementele fantastice ale basmului transfigurează poetic realități aparținînd unui spațiu geografic și temporal, unei anumite viziuni despre om și destinul său. Ceea ce este original în basme, afirma Mihai Eminescu, « e modul de a le spune, e acel grai românesc cu care se-mbracă ele, sînt modificațiunile locale, potrivite cu spiritul și cu datinile noastre »[4].

Făt-Frumos poate să semene cu Ghilgameș, Tezeu sau Apolon. Poate să fie, așa cum îl considera N. Iorga, un cavaler, un Lancelot du Lac, sau un rege Arthur autohton. Dar este în primul rînd un splendid exemplar al clasicității românești. El întruchipează în mod strălucit idealul uman elin al Kalokagathiei, armonioasă îmbinare de frumusețe fizică și morală, înțeleasă însă din perspectiva sensibilității noastre. Erou solar, părul său amintește de razele astrului pe care dacii îl divinizau, pornește pe drumul sisific al dobîndirii tinereții veșnice. Idealul urmărit — « tinerețea fără bătrînețe » și « viața fără de moarte » — se resimte de ecoul nemuririi dacice. Viața este veșnică, dar nu în împărăția lui Zamolxe, ci pe pămînt. Pandantul său, Ileana Cosînzeana, pare și ea ruptă din soare, « din cosiță ruja-i cîntă/stă soarele și-o ascultă ». Doamnă « a florilor și a garoafelor » amintește de străvechi zeități dace ale pămîntului înflorit. Făt-Frumos și Ileana Cosînzeana simbolizează cuplul fericirii eterne, realizată prin iubire. Alături de mitul Meșterului Manole sau de cel mioritic, Făt-Frumos semnifică în panteonul nostru artistic tinerețea, frumusețea, puterea creatoare, ca dimensiune a poporului nostru.

Tematica basmelor românești deosebit de bogată și variată, însumînd peste 500 de tipuri, cuprinde, conform clasificării internaționale Aarne-Thompson, basme fantastice, nuvelistice, legendare și despre « dracul cel prost »[5]. Dintre acestea desfășurarea cea mai spectaculoasă, cu o intrigă bogată în peripeții, cu personaje variate, reale și imaginare, o oferă basmele fantastice. Concepute biografic, relatează evenimente de la nașterea, de obicei miraculoasă, pînă la nuntă, culminînd cu apoteoza lui Făt-Frumos ajuns împărat. Finalul este întotdeauna fericit, atmosfera de voioasă seninătate. Binele și dreptatea triumfă. Excepție face doar basmul lui Petre Ispirescu *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*, « un dar nesperat al culturii noastre folclorice adus umanității »[6].

Transfigurate artistic, elementele basmului au generat o bogată literatură dramatică. Faptele pot fi transcrise în parametrii dramei istorice sau pseudoistorice, dramei sociale, psihologice sau filozofice. Dominante rămîn însă feeriile și poemele dramatice. Unele piese sînt confine cu basmul prin structură, atmosferă, personaje. Altele reprezintă dramatizarea *ad litteram* a acestora.

Natura conflictuală specifică basmului din piesa istorică *Pribeaga*, de Vasile Voiculescu[7], și fantasma tragică *Ochiul*, de Radu Stanca, potențează atmosfera legendară a pieselor, situîndu-le la granița dintre istorie și mit. Domnița bizantină Irina, prin gestul ei necugetat, aduce o gravă jignire soțului și trebuie să-și răscumpere vina plecînd în căutarea lui. Pedeapsa nu e impusă din afară, un greu blestem ca în basm, ci o hotărăște dîrzul și intransigentul erou: « N-ai să mă mai vezi, pînă ce nu te vei curăți tu singură de umilințe prin alte umilințe mai mari și mai grele ». În istovitoarea călătorie prin legendara Valahie, Irina, ca și eroina din basmul lui Delavrancea *Stăpînea odată* sau *Povestea porcului*, este supusă unor grele încercări, unor probe de curaj, voință, înțelepciune pe care le învinge printr-o statornică iubire. Tensiunea bine gradată a confruntării și a căderii succesive a măștilor, sub care Ion își ascunde adevărata identitate, culminează cu scena judecății Irinei. Ca în basme finalul fericit îl aduce în scaunul domniei, alături de ființa iubită. O aură de basm învăluie apariția prințului, în măreția lui înnăscută amestecată cu « grație feciorelnică » el este aidoma lui Făt-Frumos — înalt, zvelt, cu plete castanii, drept și sigur, « dar fără semeție ». Cinstea, modestia, curajul, demnitatea și un puternic patriotism îi definesc portretul fizic și moral în maniera proprie basmelor. Călătoria pe care Irina o face dincolo de Istru se aseamănă, prin ineditul locurilor și al oamenilor, cu călătoria pe « tărîmul de dincolo ». Atmosfera de basm și strălucitoare feerie din primele acte devine densă și gravă, faptele oscilează între realitate și mit.

[3] V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, 1973, p. 481.

[4] Mihai Eminescu, *Despre cultură și artă*, ed. îngrijită de D. Irimie, Iași, 1970, p. 58.

[5] Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a basmelor românești*, București, 1976, p. 42.

[6] Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, 1978, p. 112.

[7] Vasile Voiculescu, *Pribeaga*, piesă istorică în 4 acte, 12 tablouri, în *Teatru*, Cluj-Napoca, 1972.

Irina descoperă cu uimire « oamenii tari și dîrzi ca piatra » și află cele patru drumuri ale țării — drumul oilor, al sării, al scoarțelor și al velințelor — și se înscrie și ea călătoare pe drumul robilor în căutarea iubirii. Drumul străbătut de domniță este investit cu largi semnificații etice și morale, este drumul catharsisului, al purificării prin puterea iubirii. Ea « urcă treaptă cu treaptă spre lumină ».

Multiple semnificații implică și ochiul cu virtuți magice din fantasma tragică semnată de Radu Stanca[8]. Plecînd de la motivul ochiului care rîde și al celui care plînge din *Pătru Făt-Frumos și Straticot — barbă d-un cot*, dramaturgul face din ochiul pe care îl poartă Bogdan, ochiul sfînt al mușatinilor, ochiul strămoșesc, metafora conștiinței nepătate a neamului, a cinstei și a omeniei lui. În apele sale limpezi se citește adevărul și în fiecare an de Rusalii norodul se adună să-l privească. Ochiul veghează la bunul mers al lucrurilor. Odată pierdut, se produce un dezechilibru al întregii existențe, oastea e înfrîntă, bîntuie seceta, vistieria e secătuită. « N-am pierdut un ochi, se lamentează tragic Bogdan. Am pierdut Ochiul ! Ochiul fermecat, Ochiul atotputernic. Ochiul care rîdea ». I-a rămas doar cel pămîntesc, neputincios, ochiul care plînge. Atunci cînd îl recapătă, cu prețul crimei, ochiul poartă chipul faptei nevrednice. Pîngărit nu va mai sta într-ajutor niciodată semenilor. *Ochiul* devine astfel drama neputinței de a conduce pentru cel care încalcă dreptatea, cinstea și omenia, legea noastră strămoșească. Preluînd motive specifice basmului, atît Vasile Voiculescu cît și Radu Stanca le prelucrează într-o manieră proprie, rezultatul constituindu-l piese de factură istorică situate la granița dintre realitate și mit. Interesează nu amănuntele în sine, istoria este apocrifă, evenimentele pseudoistorice, ci adevărurile umane, dezbaterile etice și estetice despre bine și rău, dreptate-nedreptate, adevăr-minciună, frumos-urît. Mai simplă, unitară și armonioasă *Pribeaga*, mai încărcată și barocă, suprapunînd datul istoric pe elementul fantastic *Ochiul*, piesele se remarcă nu atît prin intensitate dramatică sau pregnanțe caracterologice, cît prin poezia autentică și replica cu valori metaforice.

Un alt motiv specific basmului, dramatizat în numeroase rînduri, îl constituie acela al pierderii identității umane, al metamorfozării temporare sau definitive, aleatorii sau premeditate, într-o ființă aparținînd regnului animal sau vegetal. Se resimt aici străvechi ecouri din adorarea strămoșului totemic sau din cultul dendolatriei. Motivul stă la baza pieselor *Fata ursului* de V. Voiculescu, *Piele de cerb* de George Magheru, *Fluturele* de George Călinescu, *Cele douăsprezece fete de împărat sau Musca de aur* de Alice Hulubei, *Alizuna* de Tina Ionescu, *Baladă pentru nouă cerbi* de D.R. Popescu, *Fata din dafin* de Adrian Maniu și Scarlat Froda sau a piesei omonime a lui Dan Tărchilă. Indiferent de natura pieselor — dramă social-erotică la Voiculescu, poem filozofic la Magheru, feerie la Maniu, Tina Ionescu sau Dan Tărchilă, scenetă parodică la Călinescu, eroii pot să-și recapete esența umană numai prin atotputernicia iubirii. Fondul aparține universului mitic, domină miraculosul, feericul și fantasticul, personajele descind din basm dar și din lumea reală.

Fata Ursului[9] se înalță pe un joc al echivocului, al ambiguității voite, răpirea frumoasei Vidra, în noaptea nunții, de către Urs de la soțul « bătrîn, slut și pe deasupra vădan » învăluie piesa într-un halou de suspans și mister. La aceasta contribuie și relatările pline de tîlc ale Ciobanului sau poveștile unui slujitor mucalit. Ursul, în realitate tînărul Lisandru, iubitul Vidrei, cade răpus nu de glonțul de argint ca în poveste, ci de glonțul tras în plin, cu nemărginită ură, de primarul laș și răzbunător. Premisa conflictuală densă și dramatică se convertește într-o expunere narativă, cu o desfășurare lentă, liniară

Fiul împăratului este blestemat la naștere de Piază-Rea să fie prins în închisoarea unei « Piei de cerb »[10] din care va ieși numai atunci cînd va găsi cheia fericirii. Încercarea disperată de a scăpa de sub puterea vrăjii îl face pe eroul lui George Magheru să experimenteze diverse ipostaze umane și să repete itinerariul faustic : dorința de a cunoaște lumea prin știință, tentația frumuseții, plăcerea odihnei și a vieții de familie, patima acțiunii, cinstirea muncii simple, simțul dreptății, prețuirea reculegerii filozofice. Piele de cerb este un existențialist *avant la lettre*, aflat în dramatica opțiune între a fi și a face, între gînd și faptă, pentru a-și cîștiga astfel libertatea și a-și dobîndi condiția umană. Doar în clipa în care se uită pe sine și renunță la pornirea spre fericirea

[8] Radu Stanca, *Ochiul*, fantasmă tragică în 3 acte, în *Manuscriptum*, 1976, nr. 1.

[9] Vasile Voiculescu, *Fata ursului*, piesă în 5 acte, în *Teatru*, ed. îngrijită și prefațată de M. Tomuș, Cluj-Napoca, 1972.

[10] George Magheru, *Piele de cerb*, pretext dramatic pentru meditațiune, București, 1938.

proprie pentru binele celorlalţi primeşte botezul omenirii şi chip omenesc. Alegoria faustică oscilează între basm, feerie și poem filozofic, între poezia delicată, fabulosul fantastic, umor și parodie. Personajele sînt de basm : Împăratul, Împărăteasa, Domnița, Ursitoarele, Piază-Rea, Piază-Bună, dar semnificaţia lor este mult mai profundă. Văpăilă şi Gerilă constituie un *alter ego* al eroului, primul semnificînd acţiunea, fapta avîntată, celălalt reflecţia, meditaţia pasivă. Sînt, de fapt, principiile antinomice care guvernează însăşi existenţa umană cu momentele ei de înflăcărată dăruire sau de tacită resemnare. Incursiunile în spaţiu şi timp ale eroului, construite pe schema fabulosului folcloric, apar dublate de înţelesuri filozofice, sociale și etice. Itinerariul parcurs este însuşi drumul existenţei umane situat la graniţa dintre miticul codru şi lumea contemporană, dominată de « puterea mașinilor » și de spectrul războaielor. Realizat în manieră cinematografică, « pretextul pentru meditaţiune » al lui George Magheru reuşeşte cu greu să adune într-o matcă comună numeroasele fire ale acţiunii, pulverizate astfel în zeci de planuri.

Tot prin iubire se salvează și *Alizuna*[11], o Ondină românească, de destinul ei halucinant — ziua fată sfioasă și supusă, noaptea drăgaică aprigă. Renunţînd la nemurire, intră în vremelnicie și cunoaşte farmecul și împlinirea bucuriilor omeneşti. Acţiunea simplă a piesei se desfăşoară într-un timp nedeterminat, antrenînd într-o atmosferă de basm personaje specifice folclorului românesc : drăgaice, sînziene, știme ale pădurii, moroi. Autoarea glosează poematic, uneori poate discursiv, elogiind iubirea creatoare, fericirea de a fi om.

Inedite reverberaţii cunosc în literatura dramatică basmul lui Petre Ispirescu *Tinereţe fără bătrîneţe și viaţă fără de moarte* și poemul folcloric eminescian *Miron și frumoasa fără corp*, inspirat din basmul lui R. Kunich *Die Jungfrau ohne Körper*. În ambele creaţii itinerariul lui Făt-Frumos și cel al lui Miron în căutarea idealului — tinereţea veșnică și frumuseţea absolută — echivalează cu drumul cunoașterii de sine, cu descoperirea unor profunde sensuri gnoseologice și ontologice. Aventura existenţială plină de neprevăzut, de grele încercări prin care trece Făt-Frumos îl îmbogăţeşte, îl ajută să se definească şi să-şi găsească adevărata esenţă umană. Basmul lui Petre Ispirescu, asupra căruia au poposit numeroși cercetători, îi trezea, pe bună dreptate, lui Constantin Noica un sentiment de bucurie și deplină satisfacţie intelectuală și estetică. Într-o aleasă « scriitură ori rostitură sînt cuprinse « o atît de reușită cumpănire între extremi », « o atît de riguroasă afirmare ontologică », « o afirmare a fiinţei adevărate » — cum nu oferă poate nici o altă operă în proză a geniului românesc[12]. « Un soi de incunabul mitic », cum îl consideră Mircea Constantinescu, « păstrează un anume lustru arhaic, un nu știu ce ascuns », care îi permit să figureze la loc de frunte în « *Gesta Valahorum* »[13].

Punctele nodale ale acţiunii celor două basme cuprind o suită de evenimente care constituie și structura dramatică a pieselor izvorîte din ele : nașterea miraculoasă a eroului şi destinul ursit de zîne, căsătoria și dorinţa imperioasă de a pleca în căutarea idealului, călătoria spre celălalt tărîm, atingerea absolutului, încălcarea interdicţiei, întoarcerea pe pămînt.

Dintre aceastea cele mai dramatice ni se par fascinaţia absolutului și nevoia de a părăsi lumea ideală. El se întoarce fiindcă prin natura lui umană, aşa cum se precizează în finalul poemului eminescian, trebuie să « *vremuiască* ». Nu poate îndura ieșirea din timp și spaţiu, nu poate îndura *ne-timpul* și *ne-spaţiul pămîntesc*. Păsăsindu-le se îndepărtează de rostul firesc al lucrurilor, de viaţa omenirii și trăiește în lumea ideală, o lume asemenea raiului, « condamnată la monotonia identicului »[14], la fericirea perpetuă, fără nelinişti, vise, dorinţe. O stare de încremenire, în fond o mare şi iremediabilă tristeţe, sub vălul aparentei împliniri. Toate tipurile de « nostos », de întoarcere la natură de care vorbea Gabriel Liiceanu « se înscriu într-un fel sau altul, în istoria aceea disperată și tragică a efortului omului de a-și descoperi esenţa și de a intra în posesia ei »[15]. Și Făt-Frumos își descoperă în final adevărata esenţă umană și intră în posesia ei, preţul fiind sfîrșitul oricărui muritor. El se întoarce pentru a încheia ciclul destinului individului și pentru a lăsa deschisă omenirii *Nemurirea*.

Generoasele idei ale basmului lui Petre Ispirescu constituie premisa pieselor *Solii păcii* de Ştefan Petică, *Tinereţe fără bătrîneţe* de Adrian Maniu și Ion Pillat, *Du-te vreme, vino vreme* ! de Valeriu Anania, *Tinereţe fără bătrîneţe* de Eduard Covali, iar cele din poemul eminescian premisa basmelor dramatice *Frumoasa fără trup* de Nicolae Iorga, *Frumoasa fără corp* de Victor Hilmu și

[11] Tina Ionescu Demetriade, *Alizuna*, piesă în 4 acte, 5 tablouri, București, 1968.
[12] Constantin Noica, *op. cit.*, p. 112.
[13] Mircea Constantinescu, *Triumful lui Făt-Frumos*, București, 1979, p. 261.
[14] Gabriel Liiceanu, *Tragicul — o fenomenologie a limitei și depășirii*, București, 1975, p. 44.
[15] *Ibidem*, p. 177.

Deliana de Dan Botta. Interesează nu atît schema epică a poveștii, peripețiile propriu-zise, ci sensurile filozofice, meditațiile ontologice și existențiale, concluziile morale care se desprind din aceste piese.

Simbolistul Ștefan Petică [16] urmărește epopeea sufletească a voievodului Viorel aflat în dilematica alegere între fericirea terestră, sugerată prin blînda și senina Ileana, și idealul spre care îl incită învolburata și tumultoasa Simina. Conflictul în conștiință se desfășoară între aceste două principii antinomice, protagonistul se aruncă dramatic într-o luptă sortită eșecului. « Un demon fără milă » îl smulge fericirii casnice, calme și liniștite, chiar în ziua nunții. În veselia generală « o vioară se tînguie pe coarde » în cea mai autentică manieră simbolistă, reverberîndu-și ecoul în tulburatul lui suflet. Prin intermediul simbolului și alegoriei dramaturgul reușește să sugereze urcușul spiritual, greutățile enorme ivite în drumul spre atingerea absolutului. Decorul participă la acțiune, devine semn. Dincolo de culmea sălbatică, de prăpăstiile și piscurile înalte ale munților unei Vrance legendare se află idealul visat :

« Dar sus curge izvorul cel clar de apă vie
Și cine bea din apa-i trăiește pe vecie ».

Față de Făt-Frumos, Viorel nu are tăria și puterea să atingă absolutul. Obosit și chinuit de o imensă sete, încalcă interdicția și abulic bea din « izvorul durerilor de jos ». Într-o izbutită și emoționantă imagine, umbrele Ilenei și ale craiului Glad îl recheamă cu o magică forță în lumea oamenilor. Reproșul Siminei se rostește greu și dureros :

« Căci nu ți-a fost chemarea să treci de-acest hotar
Și nu ți-e dată ție cununa de stejar ».

Ca și Miron, întors printre ai săi, Viorel rămîne un profund însingurat, trăiește tentația absolutului și tragedia totalei izolări, stingîndu-se neputincios în fața oamenilor care așteaptă zadarnic să îi conducă în lupta contra oștilor năvălitoare ale lui Negru-Vodă. Idealul — tinerețea veșnică — rămîne astfel inaccesibil, dar frămîntarea spre a-l atinge, cu prețul propriei fericiri, îl situează în rîndul marilor căutători stăpîniți de demonul cunoașterii. Atmosfera stranie de neliniște și mister amintește de piesele lui Maurice Maeterlinck, iar explorarea miturilor folclorice se face sub imbold wagnerian. Amprenta este însă cea a folclorului românesc, sugerată prin natura conflictului și prin elemente proprii basmului : buzduganul se atinge de lespezi și răsună prelung, solii lui Negru Vodă se aseamnă cu vrăjitoarea care nu a fost poftită la serbare. Pe fundal mitic și legendar faptele se desfășoară în largi antiteze romantice sau sugestive descrieri simboliste, remarcîndu-se așteptarea tensională din actul IV, o melopee a disperării. Gravul poet nu este interesat de pregnanțe caracterologice ci de fiorul tragic pe care-l trasează cu penel de maestru.

Plecînd de la basmul lui Petre Ispirescu, Adrian Maniu și Ion Pillat [17] îi îmbogățesc semnificațiile, avatarurile Poetului, refac itinerariul lui Făt-Frumos dar și pe cel faustic al cunoașterii și înțelegerii. Fericirea echivalează cu dobîndirea « tinereții fără bătrînețe » în căutarea căreia pornește Fără Nume, erou de factură expresionistă. Drumul spre ideal duce prin ocultism (tab. II — Fereastra cu stele), credință (tab. III — La Sf. Vineri), experiența morții (tab. IV — Cimitirul părăsit), întoarcerea în timp (tab. V — Pădurea timpului) și iubire (tab. I — Hanul blestemat) [18]. Ajuns în « Grădina Veșniciei » Fără-Nume dobîndește prin dragostea Domniței elixirul tinereții pe care îl pierde atunci cînd sfătuit de Calul Negru încalcă interdicția ridicîndu-i vălul. Amintirile îl năpădesc și drumul întoarcerii devine inevitabil. Dorindu-se o dramă analitică și filozofică piesa lui Maniu și Pillat pare mai degrabă o feerie de inspirație folclorică. Planul real se interferează cu cel fantastic, coordonatele temporale își șterg granițele. Fără-Nume coboară în timp, ca un alt Dionis, într-o fabuloasă epocă mitică sau urcă treptele secolelor pînă în perioada modernă. Figurația creștină e un ecou al influenței gîndiriste, dar și al basmelor populare : Dumnezeu și Sf. Petru cutreieră umea, Sf. Vineri îl ajută pe erou, Zorilă, Amiază-zi, Murgilă asigură scurgerea normală a timpului.

[16] Ștefan Petică, *Solii păcii*, tragedie în 5 acte, în *Opere*, ediție îngrijită de N. Davidescu, București, 1938.

[17] Adrian Maniu și Ion Pillat, *Tinerețe fără bătrînețe*. Arhiva personală a lui A. Maniu, manuscris la Biblioteca Academiei.

[18] O analiză detaliată a tuturor tablourilor o face Mihail Iordache în *Adrian Maniu*, Iași, 1979, p. 158—164.

Ei se constituie într-o ingenioasă triadă a vîrstelor — tinerețea, maturitatea, senectutea — care oferă autorilor posibilitatea unor ample divagații filozofice. Piesa, o amalgamare de fapte luxuriante, baroce, personaje simbolice și expresioniste, nesudate dramatic, cu un mesaj umanist, încețoșat însă de elemente incerte, mistice, se recomandă prin poezia sa ca « o desfătare pentru un cutreierător al visului »[19].

În piesa lui Valeriu Anania *Du-te vreme, vino vreme !* [20] Făt-Frumos, un fel de Peer Gynt, iese din paginile de poveste pentru a supune vremea, în căutarea tinereții fără bătrînețe și a vieții fără de moarte. Secretul îl deține Juma'de Om, după al cărui bici miraculos se rotește și rostuiește totul pe pămînt. El personifică timpul căruia oamenii i se supun plătind drept inofensivă dar sigură vamă — un fir de păr, un grăunte de putere, care adunate în șirul anilor însumează însăși viața. Sugestivă întruchipare a vremii, realizată în armoniile metricii populare, Juma' de Om, ca și pasărea Phenix, renaște în fiecare april și « în fiece brumar/moșnegel se face iar ».

Dobîndind după numeroase peripeții biciul lui Juma'de Om, Făt-Frumos vrea să redimensioneze lumea, reducînd-o la universul inocent al copilăriei, încît ea

« să nu-și mai numere / Vîrstele pe umere /
Și să nu mai fremete / De atîtea gemete ».

Dar timpul oprit în loc înseamnă stagnare, inerție, extincție. Copiii și florile nu mai cresc, natura lîncezește și piere. Ieșirea din timp echivalează cu moartea. Și Făt-Frumos pornește iarăși biciul — ornic pentru ca lumea „să vremuiască".

Dincolo de hotarele tinereții veșnice, îmbătrînește brusc, și se risipește țărînă, în pulberea anilor, în dangătul de clopot al ceasului din turn. Vremea este ireversibilă, se duce și nu se mai întoarce, anii își pun pecetea pe chipul eroului, el se naște și moare, dar « Măria-Sa Omul » este veșnic tînăr și nemuritor. « Omul, omul e mai tare decît vremea ». Făt-Frumos de ieri trăiește în cel de azi, iar acesta va trăi în Feciorul de mîine într-o splendidă succesiune a generațiilor și a acelui neîntrerupt « du-te vreme, vino vreme ». Fără a fi suficient de tensionată, cu lungimi și repetiții, piesa relevă calitățile de versificator ale poetului Anania, viziunile sale prozodice se mențin în orizonturile sensibile ale spiritualității arhaice. Versurile au cînd incantațiile jocurilor de copii — « cioc, boc / treci la loc », cînd interogațiile doinei — « De ce codru-ngălbenește ? / Omul de ce-mbătrînește ? » sau înțelesurile cîntecului bătrînesc :

« Mîndrule, străbunul tău
Doar o viață a avut.
Dar vezi tu, el n-a știut
Să-și aleagă ținta. Și
Viața lui se risipi
Ca săgeata prin genuni ... »

Piesa lui Eduard Covali *Tinerețe fără bătrînețe* [21], cea mai apropiată de basmul lui Petre Ispirescu, urmează îndeaproape schema epică a acestuia, îmbogățindu-i însă sensurile, adăugîndu-i noi înțelesuri și semnificații. Făt-Frunos poartă un nume simbolic, Dorde, și împreună cu Murgu, calul năzdrăvan, unul din personajele cele mai izbutite ale piesei, alcătuiesc acel tandem de neuitat al basmelor noastre. Ca și eroul mitic, trece prin numeroase probe de inițiere, de cunoaștere, de bărbăție. Întreaga natură își dezvăluie tainele și el învață să înțeleagă lucirea soarelui și a stelelor, murmurul apelor, să prețuiască dragostea adevărată și sufletul i se cutremură în fața nepătrunsului morții. Ritualurile folclorice sporesc emoția momentului și contribuie la grăbirea deciziei de a începe călătoria pentru a afla nemurirea. Ajutat de Murgu, prietenul de nădejde, « un adevărat Prometeu în lumea animalelor de basm » [22], învinge, rînd pe rînd, forța malefică a Gheonoaiei sau a Scorpiei și a ajutoarelor lor, inedite personaje închipuite de autor — Slăbiciunea, Neștiința, Îndoiala, Amăgirea — pentru

[19] I. M. Sadoveanu, *Tinerețe fără bătrînețe*, în *Gîndirea*, 1926, nr. 3, p. 142.
[20] Valeriu Anania, *Du-te vreme, vino vreme !*, în *Poeme cu măști*, București, 1972.
[21] Eduard Covali, *Tinerețe fără bătrînețe*, text dactilografiat, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.
[22] I. C. Chițimia, *Fauna în basmul românesc — Calul*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an V, 1956, nr. 3—4, p. 323.

a ajunge la limanul visat. Acelaşi « nostos », acelaşi dor de ai săi îl determină să se întoarcă. Finalul piesei pare însă ambiguu — judecata lui Dorde de către cei de acasă, în fond proiecţii ale propriei conştiinţe — şi condamnarea în numele vieţii netrăite anulează efortul cunoaşterii. Exceptînd echivocul amintit, unele lungimi şi supraaglomerări de personaje, piesa are un larg ambitus moral şi filozofic, transmis într-un dialog alert, punctat de umor, dar şi de fior poetic, mai ales în scenele de ritual folcloric.

Idealul urmărit — frumuseţea absolută — este cu neputinţă de întruchipat în forme concrete şi ca atare inaccesibil. Frumoasa fără corp, imagine sublimă a aspiraţiilor dorurilor omeneşti şi Luceafărul, simbol al desăvîrşirii, constituie pragul maxim al căutărilor Feciorului de Împărat[23], al lui Făt-Frumos [24] şi al Delianei [25], protagoniştii pieselor lui Nicolae Iorga, V. Hîlmu, Dan Botta. Ca şi în poemul eminescian, eroii sînt sortiţi de la naştere să simtă :

« Dorul după ce-i mai mare / N-astă lume trecătoare /După ce-i desăvîrşit ». « Amorul rîvnirii urmărite » în piesa lui Iorga, « al frumuseţii care n-are trup şi nume » în cea a lui Hîlmu, îmbracă veşmîntul cel mai poetic în *Deliana* :

« Să-ndrăgească / Frumuseţea nebunească / Dragostea nepămîntească / Tot ce stă deasupra firii / Floarea lumii şi-a zidirii / Numele desăvîrşirii ».

Frămîntatului gînd al eroului, dornic să afle desăvîrşirea, îi deschid o geană de lumină intervenţiile lăutarului sau cobzarului, personaje pline de taină şi mister. În lumea neştiută a Frumoasei fără trup sau a Luceafărului se poate ajunge în chip romantic, pe podul lung al razelor de lună (Iorga şi Botta) sau ca în basme, pe calul cu nouă inimi (V. Hîlmu). În faţa minunii, contur de himere şi vis, Fiul de Împărat vrea să-şi declare omeneşte iubirea, pune sărut cald pe buze de fum şi încalcă astfel condiţia păstrării idealului. Sortit morţii, refuză să se salveze, împingînd un alt fecior pe drumul amăgitoarei fericiri, şi se supune destinului său, păstrîndu-şi calitatea esenţială — omenia. Este dealtfel ideea cea mai valoroasă a piesei lui N. Iorga.

Itinerariul lui Făt-Frumos, accidentat cu zeci de obstacole — lupte cu zmei şi gheonoaie, iele, draci, strigoi, năluci — presărat cu popasuri la chilia Sf. Vineri, în Codrul negru sau la Pomul cunoştinţei, îl face să experimenteze cele mai diverse ipostaze umane şi să cunoască valoarea vieţii şi a morţii, a dragostei şi a nestatorniciei, a prieteniei şi a trădării. Împlinirea se dobîndeşte nu alergînd după iluzii deşarte, ipotetica fericire eşuează şi Făt-Frumos se poate salva numai ajutat de iubirea constantă a Cosînzenei care, nevăzută, i-a fost alături pe înşelătorul drum. Mai sobră şi concisă, piesa lui Iorga, mai amplă, amestecînd umorul popular cu o notă de melancolică tristeţe, cea a lui Hîlmu, amîndouă sînt lipsite însă de tensiunea şi vibraţiile dramatice necesare.

Deliana din poemul lui Dan Botta este *Das Mädchen im goldenen Garten* rătăcită în spaţiul mioritic. Fata cu nume de floare dintr-un colind din Ardeal, pierdută în speculaţii abstracte, avînd chemarea desăvîrşirii, este o eroină pur romantică, ale cărei pendulări între viaţă — Făt-Frumos — şi vis — Luceafărul — dau întreaga consistenţă dramatică a piesei. Sub puterea vrăjii, Făt-Frumos îi apare ca un simplu muritor şi ca atare îl dispreţuieşte, abia în final înţelege inegalabila valoare a omului şi-şi uneşte destinul cu el, prăbuşindu-se înlănţuiţi în moarte. Luceafărul lui Dan Botta este un zeu trist, obosit de marea lui perfecţiune, însetat de materie, de viaţa pămîntească. La invocarea Delianei, asemănătoare cu cea a Cătălinei : « Coboară din zări / Tu floare-a genunii / Potop al visării / Tu, sol al minunii », se iveşte în lumina ireală, palid, cu stea în frunte, îmbrăcat în straie de păstor — apoi în chip de zeu antic. Călătoria în sferele cereşti a Delianei alături de astrul nopţii îi permite dramaturgului una din cele mai poetice pagini. Viziunea cosmică şi filozofică din *Deliana* e tributară diferitelor influenţe, dintre care sînt de evidenţiat, în primul rînd, cele germane : Goethe şi Nietzsche. Dar, aşa cum remarca Ion Biberi, deşi Dan Botta e un mal pe care s-au depus felurite aluviuni, reminiscenţe din Platon, Pascal, Hegel, Schopenhauer, Schlegel, Novalis, Paul Valéry, el a reuşit să-şi făurească o concepţie a culturii originală, realizînd un sistem propriu, pornind de la izvoarele mitului românesc, de la valorile trace şi dionisiace[26]. Pentru eseistul Dan

[23] Nicolae Iorga, *Frumoasa fără trup*, basm în 5 acte, Vălenii de Munte, 1929.
[24] Victor Hîlmu, *Frumoasa fără corp*, basm în 4 acte şi un prolog în versuri, Bucureşti, 1940.
[25] Dan Botta, *Deliana*, basm pentru oamenii mari în 5 acte şi un prolog, în Scrieri, vol. III, Bucureşti, 1968.
[26] Ion Biberi, *Apropiere de personalitatea şi opera lui Dan Botta*, în Dan Botta, *Scrieri*, vol. I, Bucureşti, 1968.

9 — c. 2378 49

Botta, Luceafărul reprezintă « un geniu al acestui pămînt, o divinitate tutelară, o imagine a vocației sale de păstor, descinzînd din străvechile mituri ale Thraciei »[27].

Saltul în timp al Delianei, cu aluzia penitenței pe care trebuie s-o îndure pentru a ispăși vina de a se fi izolat în alte spații, de a fi disprețuit viața și, mai presus de orice, ființa pentru care a fost creat universul — *Omul* — este, desigur, o frumoasă încheiere poetică, în spiritul dorit de autor. Retrasă în sferele albastre ale nemărginirii veșnice și imuabile, Deliana nu-și poate trăda esența umană și dorul omenesc. Odată cu valul de căldură care-i cuprinde inima de gheață se prăbușește, stea căzătoare, din înaltul cerului pe pămînt, pentru a se întîlni o clipă cu cel care-i fusese menit, înainte de a pătrunde în neființă. Scena, de mare frumusețe, are subterane unde lirice, nostalgice amintiri și regrete, un umor insinuat discret în țesătura tragică. După veacuri, în locul cetății din Valea de Lung-Răsună, Deliana găsește un oraș modern numit Echopolis fiindcă ecoul lui repetă un cuvînt neștiut : « de — li — a — na — de — li — a — na ». Strigătul de iubire al lui Făt-Frumos răsună peste veacuri. Memorabil momentul întîlnirii celor doi, romantic și expresionist în același timp. Ea, o stranie făptură, în rochie de seară, cu o stea luminoasă aninată în păr, simbol al nemuririi pierdute, el un ciudat cavaler rătăcitor, mistuit de o imensă iubire. Neantul îi găsește îmbrățișați într-o unică clipă de deplină fericire.

Poetul Dan Botta manifestă în *Deliana*, ca și în *Soarele și Luna*, vocații de artizan. Versul este cizelat pînă la un soi de manierism, în care granița popular-cult devine indescrifrabilă. Abundența de motive folclorice expuse cu pedanterie și erudiție, într-o montură feerică, ușor aburită de o umbră de umor, dau la lectură senzația unei opere baroce. Din creuzetul autorului *Delianei* a ieșit o operă de inspirație mitico-folclorică, cu atmosferă și personaje de basm tratate romantic, într-o exprimare poetică.

Poeme filozofice despre dragoste, viață și moarte, despre năzuința sufletului omenesc spre ideal și desăvîrșire, piesele menționate descriu un circuit închis *om — aspirație — om*, iar concluzia deși sceptică este a unui profund umanist — încrederea omului de a-și găsi împlinirea în el însuși :

> « Fiindcă asupra omului se apleacă cu luare aminte
> acest întreg uriaș univers. Omul este cel dintîi
> și cel de pe urmă scop al zidirii »
>
> *(Deliana)*



Diseminat, așa cum am încercat să arătăm, într-o gamă variată a creației dramatice, basmul și-a găsit cea mai amplă concretizare în teatru, în cadrul feeriilor și poemelor dramatice. Specie atît de îndrăgită de romantici, feeria își face apariția în literatura noastră odată cu *Sînziana și Pepelea* a lui Vasile Alecsandri, ajungînd la deplină maturitate artistică în primele decenii ale secolului următor, datorită și influenței teatrului poetic european de sorginte simbolistă. « Capacitatea de a ține spiritele, ochii și urechile într-o adevărată încîntare, indiferent de vîrstă și epocă »[28] o recomandă printre genurile cele mai accesibile. Pînă și « fantasticul de tip științific », « *science-fiction* », poate fi întrupat convingător în « feeria modernă ». *Pasărea albastră* a lui Maurice Maeterlinck constituie, după opinia lui Adrian Maniu, « început de tranziție », deoarece păstrînd forma și simbolul unei blînde povești prezintă « zeitățile sociale ale epocii noastre — pîinea — focul — apa — lumina etc. » [29].

Firește, feeriile interesează numai în măsura în care sînt nu simple reproduceri de basme populare sau culte adaptate specificului dramatic, ci prelucrări sau creații originale, purtînd girul actului autentic. Fondul lor rămîne, în mare parte, tradițional, însăși lumea basmului, în care se înfruntă principii antinomice — binele și răul — simbolizate prin Făt-Frumos și Zmeu. Intriga însă capătă semnificații moderne, căutarea de către Făt-Frumos a absolutului, a iubirii unice și perfecte, întruchipată de Ileana Cosînzeana, monadă a frumuseții, reproduce pasiunea romanticilor pentru sublim.

[27] Dan Botta, *Fîntînile mitice ale « Luceafărului »*, în *Scrieri*, vol. IV, p. 227.
[28] Paul Ginisty, *La Féerie*, Paris, p. 24.
[29] Adrian Maniu, *Adevărul în teatru*, în *Rampa*, 1928, nr. 3018, p. 1.

Două universuri, unul al luminii și altul al întunericului, guvernate de legi morale, etice și estetice profund diferite, se află într-un raport ireconciliant, antagonic. Universul luminii este dominat de Făt-Frumos, erou solar, prinț al dreptății, curajului și vitejiei, individualizat și prin calitățile sale fizice — pletele de aur asemănătoare strălucitorului astru al zilei — și prin însemnele veșmîntului — soarele în piept, luna în spate și luceferii pe umeri. Indiferent de onomastica eroului: Pepelea [30], Mărgărint [31], Dafin [32], Andrei [33], Cheleș [34], Zefir [35], Crăișorul [36], Tugomir [37], Voinicel [38] sau Făt-Frumos [39], virtuțile lui țin nu de rang, ci de calitățile sale morale, dintre care omenia și spiritul de dreptate sînt fundamentale. Lui i se opune universul întunericului în centrul căruia tronează zmeul — erou luciferic, întruchipare a pornirilor malefice, distructive.

Dar feeria depășește, în numeroase rînduri, limitele proprii basmului prin elemente care-i conferă o fizionomie proprie, individualizînd-o față de acesta. În primul rînd prin încercarea de a schița caractere, personajele nu mai sînt doar simple simboluri, desemnate liniar, antitetic. Zmeul, de pildă, apare nu numai ca o sumbră fantoșă ci, sub influența satanismului sarcastic al romanticilor, ca un demon solitar și dornic de iubire. Modalitatea proprie lui R. Kunich *Das Mädchen im goldenen Garten* îl va înrîuri pe Victor Eftimiu, în prima versiune din *Înșir-te mărgărite*. Condamnat la neîmplinire, victimă a prejudecății și a neînțelegerii celorlalți, nu poate să-și demonstreze adevărata esență. Mitul e mai puternic decît realitatea:

« A făcut cu mine lumea după vechiul obicei
Neputînd să mă ajungă, neputînd să mă-nțeleagă,
Mă cîrtește fără milă și de chipul meu se leagă ».

Mărgărint din *Palatul fermecat* își găsește în zmei prieteni, Cucuta din piesa Alicei Hulubei, *Cele douăsprezece fete de împărat sau Musca de aur* [40] își alege ca soț, din șirul pretendenților, pe zmeu, cîștigată fiind de afecțiunea Puștiului, fiul acestuia, iar Zmeu plăpînd, sugestivă denumire, din *Satul fără dragoste* de Radu Boureanu [41] este o biată ființă prinsă în farmecul frumoasei păzitoare a mănăstirii Calu-Gastru. Faptul devine posibil numai atunci cînd zmeul este umanizat, cînd renunță la atributele cunoscute pentru a dobîndi omenie și putere de a iubi.

Vizibil îndepărtate de schematismul personajelor de basm, Sorina, Tugomir sau Zefir, de pildă, se manifestă ca individualități distincte. În numele dragostei libere și necondiționate, Sorina se revoltă împotriva autorității paterne și ca o autentică Nora de poveste refuză « viața de păpușă » și tinerețea « dăruită orișicui ». Atitudinea de frondă implică dreptul la iubire:

« Cum așa? Curtenii, țara și cu tata se mărită?
Ori domnițele ce astăzi pe deplin au înflorit? »

Tugomir se dorește apreciat și iubit pentru sine și nu doar pentru faima vitejiei sale. Zefir, erou pur romantic, cavaler al dreptății, trubadur rătăcitor și iremediabil îndrăgostit, înalță puterea iubirii spirituale la sacrificiul suprem. Ca un demiurg recreează lumea, înroșind cu propriul sînge trandafirii albi, pentru intangibila sa iubire. Dar atunci cînd țara se află în grea cumpănă schimbă lira pe ghioaga năprasnică, ivindu-se în mijlocul dușmanilor ca un arhanghel înaripat. Același suflu patriotic îl călăuzește și pe Cheleș, Dionor sau Făt-Frumos al lui Horia Furtună.

Pe lîngă personajele cunoscute, uriașii naturii sau Statu-Palmă-Barbă-Cot, daimonion al pădurilor noastre, spînzurat de crengile copacilor, întîlnim personaje mitologice, rezultat al fanteziei

[30] Vasile Alecsandri, *Sînziana și Pepelea*, feerie națională în 5 acte, București, 1952.

[31] Nicolae Ionescu-Darbun, *Palatul fermecat*, poveste dramatică în 3 acte, București, f.a.

[32] Mircea Demetriade, *Dafin Făt-Frumos* și *Frumoasa Ileana*, basm într-un prolog și zece icoane, București, 1905.

[33] Fabian Sînjoanu, *Ana Cosînzeana*, piesă populară în versuri, întocmită în trei acte, Brașov, 1910.

[34] Constantin Berariu, *Cheleș împărat*, poem dramatic în 3 acte, Cernăuți, 1923.

[35] Zaharia Bârsan, *Trandafirii roșii*, poem dramatic în 3 acte în versuri, în *Scrieri*, București, 1969.

[36] Elena dr. Acin Fabian, *Ileana Cosînzeana*, piesă alegorică în 3 acte, cu cîntări și jocuri, Șimleul Silvaniei, 1923.

[37] Adrian Maniu, Al. O. Teodoreanu, *Rodia de Aur*, poveste dramatică în 3 acte, în *Viața românească*, 1920, nr. 7–8, 9.

[38] Dimitrie Stelaru, *Vrăjitoarele*, 5 tablouri, în *Șarpele Maras și Vrăjitoarele*, București, 1957.

[39] Constantin Berariu, *Făt-Frumos în grădina Sf. Vineri*, feerie în 3 acte, Suceava, 1903; Victor Eftimiu, *Înșir-te mărgărite*, poem feeric în 5 acte, în *Opere*, București, 1969; State Dragomir, *Făt-Frumos*, Iași, 1919; Horia Furtună, *Făt-Frumos*, București, 1924; Alecu Popovici, *Poveștile de aur*, text dactilografiat, Teatrul « I. Creangă ».

[40] Alice Hulubei, *Cele douăsprezece fete de împărat sau Musca de aur*, în *Teatru*, București, 1969.

[41] Radu Boureanu, *Satul fără dragoste*, poem dramatic, București, 1966.

mitopoetice a creatorilor, personaje insolite prin comportament sau onomastică. Cele mai inedite exemple ni le oferă Radu Boureanu prin Raza Soarelui de la Miezul Nopţii, Raza de Lună, Ileana Nărîmzeana, Făt-Ciudos sau Zmeu Plăpînd, reflexe neobişnuite ale eroilor exemplari. Juma' de Om al lui Valeriu Anania ca şi Zorilă şi Murgilă simbolizează clepsidra vie a scurgerii timpului. Strîmbă-Lemne şi Sfarmă-Piatră îşi găsesc urmaşii peste veacuri în Lemnea şi Pietroc, iar Barbă-Cot are un corespondent insolit în Nodul Pămîntului, piticul buturugă din feeria *Vrăjitoarele* de Dimitrie Stelaru. Unele personaje apar investite cu aură mitologică sau fantastică : Promoroacă şi Faţă de pămînt *(Trandafirii roşii)*, geniile şi pasărea măiastră (*Sînziana şi Pepelea*), altele descind din lumea poveştilor : Papură-Vodă, Lăcustă, Pîrjol sau din realitatea curentă.

Tonalitatea feeriilor poate fi asemănătoare celei de basm — veselă, plină de voie bună, punctată cu umor şi snoave populare ca în *Sînziana* şi *Pepelea*, *Înşir-te mărgărite*, *Rodia de aur* — sau gravă, cu incantaţii tragice. Viorel din *Solii păcii*, Fără-Nume din *Tinereţe fără bătrîneţe*, Voievodul Nenoroc din *Cocoşul negru* de Victor Eftimiu, Alean din *Domnul de rouă* de Zaharia Bîrsan se află sub imperiul morţii.

Piesele îmbină elementele miraculosului, feericului şi fantasticului cu cele de istorie legendară, proiectînd lumea reală pe fundalul unor vechi tradiţii şi mituri folclorice. Cadrul este rustic şi autohton : ţăranii la hotarele împărăţiei lui Roşu-Împărat strîng păpuşoi şi coceni *(Palatul fermecat)*, cei din ţara lui Moş-Împărat se plîng de dările grele şi de foamete *(Dafin-Făt-Frumos)*. Undeva, la o margine de drum, în apropierea unui sat pierdut în ceaţa mitului, la moara de vînt a lui Juma'de Om, într-un dute-vino neîntrerupt, forfotă bărbaţi şi femei cu saci, săcotei, tăgîrţe şi desagi (*Du-te vreme, vino vreme* !). Morarul ajutat de Rotar şi Dulgher scot din încremenire roţile vechi de cînd lumea ale bătrînei mori din Smidovatec (*Satul fără dragoste*). Cînd biciul de foc al lui Sîn Ilie brăzdează cerul şi ploaia cade măruntă şi grea, ţăranii adăpostiţi sub umbrar ascultă înfioraţi poveştile despre zmei spuse de Moş Marin, Moş Toader, moş Dumitru, Băciţa şi vestitul Păcală, în timp ce doina îşi picură cîntecul dulce în glasul frunzei sau al naiului ciobănesc *(Înşir-te mărgărite)*.

Curtea împărătească este şi ea o ogradă mare, ţărănească, iar Domniţa mînuieşte toată ziua furca, acul şi războiul (V. Hîlmu). Chiar atunci cînd fastul şi strălucirea domină, personaje ca dascălul Macovei *(Sînziana şi Pepelea)*, Doica *(Deliana)* şi Moş Albu *(Trandafirii roşii)*, întruchipări ale înţelepciunii omului din popor, dau o aromă specific rustică vieţii de curte. Pînă şi pe celălalt tărîm, chilia Sf. Luni sau a Sf. Vineri reproduce aidoma un interior ţărănesc. Demitizarea atinge limitele parodiei : Zmeoaica tricotează, de sub broboadă îi ies cîteva bigudiuri, iar Barbă Cot, fiul Mumei Pădurii, e vegetarian, se hrăneşte numai cu frunză verde *(Cele douăsprezece fete de împărat)*. Dealtfel celălalt tărîm nu se aseamănă deloc cu împărăţia întunecată a lui Hades din mitologia mediteraneană, nici cu imaginea terifiantă a infernului dantesc. Peisajul care i se dezvăluie lui Făt-Frumos, ca şi eroului celtic Brendan, diferă de universul geografic în care pătrund Heracles, Odiseu, Tezeu sau Bachus.

Indiferent de natura chtonică, uranică, acvatică a tărîmului, realul se interferează cu miraculosul şi fantasticul. « Basmul, precizează Roger Caillois, se petrece într-o lume în care vraja vine de la sine şi în care magia este lege. Supranaturalul nu este nici înspăimîntător, nici chiar uimitor, pentru că el constituie substanţa însăşi a acestui univers, legea sa, climatul său »[42]. Feericul apare deci « ca un univers miraculos », care se suprapune lumii reale « fără să-i distrugă coerenţa ». Vechi credinţe, practici magice, obiceiuri, mituri folclorice se întreţes în urzeala acţiunii.

Numerele au virtuţi magice, blestemele se împlinesc cu forţă de destin :

« Şi precum gonişi feciorii ce-au venit să mi te ia
Tot aşa să te gonească cel dintîi ce ţi-o plăcea »
(Înşir-te mărgărite)

Semne rele prevestesc întîmplări ieşite din comun : stele cu coadă, babe care nasc prunci *(Cheleş împărat)*, flăcări verzi ce umplu trestia şi lacul, luna mîncată de vîrcolaci *(Înşir-te mărgărite)*. Totul pare firesc, se suspendă orice graniţă între logic şi ilogic, între vis şi realitate, între natural

[42] Roger Caillois, *Eseuri despre imaginaţie*, Bucureşti, 1975, p. 145.

și supranatural, între posibil și imposibil. « Feericul ne seduce, fantasticul ne sperie »[43]. În piesele menționate întîlnim și scene care produc o impresie puternică, aproape terifiantă, ca de pildă aceea a solilor morții, ființe stranii invite în strălucirea candelabrelor curții unei Vrance legendare și care își desemnează intolerant victima *(Solii păcii)* sau apariția vrăjitoarelor crijece, cu viziunea halucinantă a trăsurii de foc, rostogolindu-se în spațiu sub privirea uimită a mulțimii *(Satul fără dragoste)*.

Miraculoase sînt și metamorfozele lui Făt-Frumos și ale Zmeului, ale Zînei Lacului și Zînei Codrului *(Sînziana și Pepelea)*, ale Zînei fără nume și Femeii în negru în două păsări una albă, alta neagră sau într-un vîrtej cenușiu *(Satul fără dragoste)*. Obiectele au și ele virtuți magice: fluierul *(Sînziana și Pepelea, Înșir-te mărgărite)*, salba fermecată care redă Domniței metamorfozată în mielușică de Doica Mare, soția Zmeului, chipul omenesc[44], feriga care face omul nevăzut, rodia de aur, sau toiagul de alun *(Satul fără dragoste)*, cîrja sau piatra nestemată a dreptății *(Vrăjitoarele)*.

Legile spațiului și ale timpului sînt abolite, măsurîndu-se cu unitatea veșniciei și a infinitului. Timpul elastic și reversibil cunoaște alte ritmuri, se încetinește sau se accelerează, întregul univers poate încremeni sau poate trăi într-o clipă mii de ani. Între o zi și o noapte în lumea tainelor, pe pămînt s-au scurs cîteva veacuri. Eroii străbat spații cu viteza luminii pe calul cu șapte inimi, pe bușteanul ielelor sau pe raza lunii. Într-un fluturat de aripă se ajunge pe tărîmul celălalt. Dacă împărăția aparține zînelor bune, pretutindeni te întîmpină primitoare florile, gîzele, păsările, dacă este a zmeului, mișună toate lighioanele pămîntului. Alteori tabloul prezintă efecte neașteptate, rezultate din absurda alcătuire a unei lumi pe dos: lilieci cu pene, șerpoaice cu copite, vulturi cît musca, cireșe albastre (V. Hîlmu). Palatele irizează lumini cristaline și aurii, « într-un pai reazimă, într-un pai spînzură » Mănăstirea Calu-Gastru, iarba este de smarald, iar pe cer strălucesc constelații fantastice *(Satul fără dragoste)*.

Natura este asociată direct acțiunilor eroilor, în ajutorul lui Făt-Frumos vin « vîntul, păsările, codrul, luna, razele de soare *(Înșir-te mărgărite)*. Atunci cînd țara se află sub apăsare străină sau sub povara blestemului, Bătrînul din Gorun, Molid sau Tufan, Bătrîna din Stîncă și Raza Lunii țin sfat de taină. De veacuri ei au fost martorii vitejiei neamului, în piatra stîncii, adevărată vatră strămoșească, se află scrise cu hrisoave nevăzute faptele lui Menumorut, Glad și Gelu, iar în scoarța Gorunului « apuse vremi », cînd « s-au tăiat țăranii cu crijecii » veniți din depărtări, din munții Harz și cînd sub lovitura năprasnică au fost doborîți și cal de fier și călăreț de seamă. Un suflu patriotic animă oamenii și natura, stînca, miticul codru și raza lunii care țin treaz ochiul de strajă al veghii patriotice *(Satul fără dragoste)*.

Sub raport axiologic piesele amintite sînt inegale. Vasile Alecsandri inaugura în 1880, prin *Sînziana și Pepelea*, un gen nou de teatru — feeria națională — și o făcea cu înțelepciunea senectuții, căutînd să confere feeriei o dimensiune socială, amuzîndu-se și ironizînd cu savoare vicii contemporane. Un dialog alert, o cumpănire fericită între liric și comic, cu accente poetice dar și parodice, transferau ingenios lumea poveștilor în lumea teatrului.

Pe linia deschisă de Alecsandri a mers maestrul incontestabil al feeriei românești, Victor Eftimiu. Urmînd schema tradițională a basmului, a construit în *Înșir-te mărgărite* o intrigă modernă, îndatorată romanticilor dar și modelului shakespearian, personajele alergînd într-un cerc închis în căutarea iubirii: Buzdugan după Sorina, Sorina după Făt-Frumos, Făt-Frumos după Ileana și Ileana înclină, sub puterea vrăjii, spre o melancolică chemare către prințul întunericului. Se sparge și schematismul cunoscut al eposului folcloric, personajele depășesc starea de simple simboluri și capătă statutul individualității. Lirismul se îmbină cu comicul și bufonada, memorabile fiind scena pețitului, cu măști caricaturale prezentate antitetic: Murgilă—Zorilă, Neam de Vodă—Banul Pungă, sau scena țăranilor comentînd apariția zmeului, o adevărată punere în pagină a modului în care se naște un mit. Prin Păcală se realizează un interesant transfer de la fantastic la real și apoi iar la fantastic, glumele istețului personaj alternînd planurile pentru a obține un efect sporit de curiozitate: « Vezi tu, scornitura asta, basmul știe să te prindă... Ochii tuturor sînt țintă... Răsuflarea e oprită ». Eftimiu face din personajul său un prototip autohton al omului isteț, poznaș și foarte simpatic,

[43] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, București, 1973, p. 677.

[44] George Silviu, *Salba fermecată*, basm în 3 acte, București, 1958.

« reprezentant al ţăranului poetic, plin de fantezie şi umor, creator de legende[45], vădit îndepărtat de modalitatea de prezentare anterioară »[46]. Păcală vine în întîmpinarea nevoii de a fabula a oamenilor, dorinţei de a fantaza şi de a umple cotidianul cu fapte ieşite din comun. Tensiunea conflictuală, tipurile atent definite într-o nouă viziune faţă de tradiţie, ştiinţa construcţiei dramatice, tehnica dozării efectelor, pendularea între real şi fantasticul miraculos fac din feeria lui Victor Eftimiu unul dintre exemplarele cele mai reuşite. Dar ceea ce îi conferă un farmec aparte şi o recomandă ca « o încîntătoare şi fericită producţie a teatrului nostru »[47] este talentul de versificator, manifestat în largi şi unduioase desfăşurări romantice, în explozia juvenilă de poezie mitică, în patetismul discursului dramatic.

Adrian Maniu cultivă meditaţia gravă, filozofică *(Tinereţe fără bătrîneţe, Fata din dafin)*, alături de veselia senină şi voioşia bonomă. În *Rodia de aur*, poezia delicată şi ironia plină de îngăduinţă pentru universul piticilor, gîzelor şi florilor recreează întreg cosmosul pe dimensiunile minuscule ale unui şugubăţ Barbă-Cot :

« Era să mă mănînce pe drum un cărăbuş
Şi cum un scai obraznic mă tot trăgea de barbă
Am leşinat deodată căzînd de frică-n iarbă ».

Lirismul lui Zaharia Bârsan îmbracă o notă delicată, adeseori cu incantaţii grave. Atmosfera este neoromantică, stilul rostandian, versul armonios şi muzical şi, în ciuda aerului « desuet şi uneori retoric »[48], stăruie o anumită teatralitate autentică.

Situîndu-se la graniţa dintre legendă şi istorie, Radu Boureanu îmbină trei planuri distincte : unul al basmului cu personaje şi situaţii specifice, altul istoric cu voievozi şi haiduci, luptători pentru libertate, şi al treilea real, al satului, neprecizat în timp, frescă de vechi datini şi obiceiuri. De o construcţie rotundă şi barocă, piesa începe şi se termină în fabulosul mitic. Poetul alternează scenele de tensiune şi aşteptare cu momentele de umor şi savoare ţărănească. Revolta fetelor împotriva feciorilor nevolnici aminteşte de eroinele lui Aristofan. Comparaţiile mustesc de umor popular, bărbaţii sînt : « Bocitoare în iţari », « plăvani molîi », « în loc de sînge-n vine poartă bragă », iar femeile « zălude » şi « zărghite », « învîrte din limbă, cum se-nvîrte-o roată ». Proverbele, zicătorile, expresiile populare, cuvintele arhaice, regionalismele întăresc senzaţia de autenticitate a poemului. Bogatul material documentar este prelucrat cu « pasiunea exaltării cadrului istoric al vieţii populare de la sate »[49]. Filonul folcloric face să vibreze imaginea vizionară a poemului, comunicînd fiorul unor stări de existenţă primordială.

Transfigurate artistic, elementele basmului au generat o variată şi bogată literatură dramatică. Cele mai reprezentative creaţii, purtînd semnătura lui Victor Eftimiu, Adrian Maniu, Zaharia Bârsan, Vasile Voiculescu, Dan Botta, Radu Stanca, Valeriu Anania, se înscriu printre alesele exemplare ale teatrului poetic românesc.

LA TRANSPOSITION DU CONTE EN DRAMATURGIE

RÉSUMÉ

Après quelques brèves considérations sur l'origine et l'ancienneté du conte, l'auteur tente à établir ce qu'il y a de spécifique dans le conte roumain en contexte universel. « Ce qui est original dans les contes, affirmait Mihai Eminescu, c'est cette langue roumaine où ils sont enveloppés, ce sont les modifications locales, adéquates à notre esprit et à nos coutumes ». Ainsi, Făt-Frumos peut ressembler à d'autres nombreux héros des mythes ou des contes, à Gilgamesh, Thésée ou Apollon, il peut être, comme le considérait Nicolae Iorga, un chevalier, un Lancelot du Lac ou un Roi

[45] *Cîteva cuvinte despre « Înşir-te mărgărite ». De vorbă cu dl. Victor Eftimiu*, în *Rampa*, nr. 621, 13 X 1919.

[46] Petre Dulfu, *Isprăvile lui Păcală*, epopee poporală în 24 de cînturi. Bucureşti, 1894.

[47] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Compendiu, Bucureşti, 1968, p. 279.

[48] Mircea Mancaş, *Prefaţă* la *Trandafirii Roşii*, Bucureşti, 1957.

[49] Radu Boureanu, *Teatrul în versuri*, în *Argeş*, 1971, nr. 8.

Arthur autochtone. Mais il est tout d'abord un splendide exemplaire du classicisme roumain. Il incarne avec éclat l'idéal humain hellène de la *Kalokagathie*, harmonieux ensemble de beauté physique et morale, comprise à travers la perspective de notre sensibilité.

Transifugurés dans l'art, les éléments du conte ont engendré une riche et variée littérature dramatique. Les faits peuvent être transcrits dans les paramètres du drame historique ou pseudo-historique, comme dans *Pribeaga* (L'Exilée) de Vasile Voiculescu ou dans *Ochiul* (L'Œil), fantasme tragique par Radu Stanca. Sur une trame de motifs spécifiques du conte, chacun des deux auteurs bâtit son œuvre dans une manière qui lui est propre.

Un autre motif spécifique qui revient souvent dans la dramaturgie est celui de la perte de l'identité humaine, de la métamorphose, temporaire ou définitive, aléatoire ou préméditée, en un être appartenant au règne animal ou végétal. C'est le motif qui est à la base des pièces *Fata Ursului* (La Fille de l'Ours) par Vasile Voiculescu, *Piele de cerb* (Peau de cerf) par George Magheru, *Fluturele* (Le Papillon) par George Călinescu, *Cele douăsprezece fete de împărat sau Musca de aur* (Les Douze fille d'empereur ou La Mouche d'or) par Alice Hulubei, *Balada pentru nouă cerbi* (Ballade pour neuf cerfs) par D. R. Popescu, *Fata din Dafin* (La Fille dans le laurier) par Adrian Maniu et Scarlat Froda ou de la pièce homonyme de Dan Tărchilă. Quelle que soit la nature des pièces : drame social-érotique, poème philosophique, parodie ou féerie, les héros ne peuvent recouvrir leur essence humaine qu'a travers l'amour tout-puissant. Le fond des pièces appartient à l'univers mythique, le miraculeux, le féerique et le fantastique dominent, les personnages descendent du conte mais aussi du monde réel.

D'inédites réverbérations connaissent en dramaturgie le conte de Petre Ispirescu, *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* (Jeunesse exempte de vieillesse et vie sans mort) et le poème folklorique eminescien *Miron și frumoasa fără corp* (Miron et la belle sans corps) dans : *Solii păcii* (Les Messagers de la paix) par Ștefan Petică, *Tinerețe fără bătrînețe* (Jeunesse exempte de vieillesse) par Adrian Maniu et Scarlat Froda, *Tinerețe fără bătrînețe* par Eduard Covali, *Frumoasa fără trup* (La Belle sans corps) par Nicolae Iorga, *Frumoasa fără corp* par Victor Hîlmu et *Deliana* par Dan Botta. Intéressantes s'avèrent moins le schéma épique du récit, les péripéties proprement dites, que les significations philosophiques, les méditations ontologiques et existentielles, les conclusions morales qui se détachent de ces pièces.

Le conte a trouvé sa plus ample matérialisation dans le théâtre, dans le cadre des féeries et des poèmes dramatiques. Parmi les plus importants sont mentionnés et analysés : *Sînziana și Pepelea* par Vasile Alecsandri, *Înșiră-te, mărgărite* (Enfilez-vous, perles) par Victor Eftimiu, *Trandafirii roșii* (Les Roses rouges) par Zaharia Bârsan, *Rodia de aur* (La Grenade d'or) par Adrian Maniu et Scarlat Froda, *Du-te vreme, vino vreme* ! (Le Temps qui vient, le temps qui passe !) par Valeriu Anania, *Satul fără dragoste* (Le Village sans amour) par Radu Boureanu.

REPERE PENTRU UN ISTORIC AL ESTETICII MUZICALE ROMÂNEȘTI (II)

de ANCA JALOBEANU

Prima parte a expunerii noastre * o încheiasem stăruind asupra deceniului al șaptelea, etapă dominată spiritual de debutul lui Maiorescu și al *Junimii*. Limita aleasă are o noimă : ea marchează un moment de cristalizare care conține totodată și virtualitățile unui început.

După cum am văzut, din tot ceea ce se realizase în cultura românească de pînă atunci, la Maiorescu găsim prima abordare pertinentă și subtilă a specificului muzical într-un context filozofic[1].

Este drept că prioritatea cronologică îi revine lui Simion Bărnuțiu ; primul curs de estetică el l-a susținut, între 1858—1863 [2]. Dar în afară de faptul că Bărnuțiu este mult prea fidel față de modelul transpus — estetica neokantianului W. T. Krug [3] —, cursul este și prea concentrat față de original. Astfel, paragrafele consacrate muzicii sînt atît de restrînse, încît par absconse [4]. Pe de altă parte, terminologia muzicală folosită de Bărnuțiu era încă de pe atunci depășită. Se pare, dealtminteri, că acest curs, nepublicat pînă în 1972, a avut chiar și în epocă o circulație limitată [5].

S-ar putea obiecta că nici primele două texte ale lui Maiorescu la care ne-am referit nu au circulat în țară, nici ca atare, nici în românește. Totuși nu Bărnuțiu, ci Maiorescu ne dă măsura nivelului atins de conștiința estetică românească ; Maiorescu este considerat drept cel ce o modelează. Bărnuțiu are marele merit de a fi înființat prima catedră universitară de estetică, la Iași ; dar dacă el este cuceritorul cetății, Maiorescu îi este legiuitorul, căci, în cercetările de estetică generală ce se întreprind în următoarele trei decenii, ideile esteticii germane vor predomina în special prin Hegel și Schopenhauer, iar estetica lui Kant este asimilată fie direct, fie prin transfigurările ei herbartiene (sau prin Hanslick, în cazul muzicii), adică în spiritul Junimii și nu prin sursa neokantiană propusă de Bărnuțiu.

Alături de acest cadru al esteticii germane, în estetica românească de la sfîrșitul secolului al XIX-lea devin evidente și alte curente susceptibile de influență, ca pozitivismul esteticii franceze, prin Comte și Taine, cercetările de estetică experimentală, de psihologia artei, de fiziologie a

* Cf. studiul nostru, *Repere pentru un istoric al esteticii muzicale românești în secolul al XIX-lea* (I), în SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, t. 25, 1978, p. 29—40.

[1] Ne-am referit în special la *Einiges Philosophisches in gemeinfasslicher Form (Considerații filozofice pe înțelesul tuturor)*, Berlin, 1860, și *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner*, trad. de Tudor Vianu în anexă la studiul său despre *Influența lui Hegel în cultura română*, în vol. Tudor Vianu, *Opere*, vol. 3, *Scriitori români. Sinteze*, antologie și note de Matei Călinescu și Gelu Ionescu, postfața de Matei Călinescu, text stabilit de Cornelia Botez, București, 1973, p. 420—425.

[2] Simion Bărnuțiu, *Estetica*, text stabilit, îngrijit și prefațat de Ion Iliescu, București, 1972.

[3] Cf. Ion Iliescu, *Studiu introductiv* la Simion Bărnuțiu, *op. cit.*

[4] A se compara Simion Bărnuțiu, *op. cit.*, cap. 2, § 76 § 78, § 79, § 81, cu Wilhelm Traugott Krug, *System der theoretischen Philosophie*, Viena, 1818, Teil III, § 74 *(Besondere Kalleotechnik)*, și § 76 *(Die Gesangkunst)*.

[5] Cf. Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România*, I, București, 1976, p. 94.

senzației (Fechner, Helmholtz, în special), evoluționismul, prin Darwin și Spencer și încă altele, mai puțin tipice pentru fenomen în ansamblu. Este o absorbție avidă de elemente eterogene ale celor mai importante teorii și sisteme estetice, ceea ce determină un eclectism de o nuanță specifică. Se tinde, anume, spre echilibru și sinteză. Echilibru, prin depășirea tezismelor generației pașoptiste fără a ajunge însă la estetism ; prin recunoașterea caracterului de excepție al faptului artistic fără a-l izola în spirit idealist. Sinteza propriu-zisă va apărea mai tîrziu, deocamdată se caută a se încerca punctele de articulație ale experienței și gîndirii europene cu datele și necesitățile culturii românești.

Cum și sub ce aspecte anume s-au manifestat aceste influențe și tendințe în viziunea asupra muzicii la esteticienii respectivei perioade, și cum încep să se decanteze noțiunile specifice unei estetici muzicale, este ceea ce ne preocupă în studiul de față. Rolul acestor pagini este, deocamdată, expozitiv, indicînd jaloanele unei investigații mai ample; sinteza va fi posibilă doar după o punere în evidență și o sistematizare a documentelor, încă deficitară.

Toți cei la care ne vom referi — cu excepția lui Anghel Demetriescu — provin din sfera Junimii : Ioan Pop Florantin, Constantin Dimitrescu-Iași, Vasile Conta, Mihai Străjanu, Constantin Leonardescu. Estetica promovată de această serie de gînditori se dezvoltă dintr-o perspectivă integratoare. Nici unul dintre cei numiți nu s-a preocupat exclusiv de estetică, ci numai încadrînd-o într-o concepție filozofică atotcuprinzătoare și unitară. Această opțiune metodologică și de principiu asupra disciplinei esteticii pare să izvorească, și ea, din spiritul esteticii filozofice germane, prin filtrul căreia este asimilat dealtfel sistemul categoriilor. Așa s-ar explica, în parte, și faptul că nu se manifestă în această etapă o estetică specializată pe un domeniu anume, ceea ce se va petrece abia în secolul al XX-lea. Întorcîndu-ne încă la Maiorescu : el a avut de asemenea un punct de pornire sistematic; în lucrările sale filozofice de tinerețe [6] tratează arta ca fragment al unei totalități din reflectarea căreia nu poate lipsi fără să o văduvească de un aspect esențial; iar atitudinea estetică o consideră drept una din manifestările specifice ființei umane, în integralitatea ei. Dacă începînd cu o anumită perioadă Maiorescu i-a rezervat numai literaturii explorarea minuțioasă — analiza propriu-zisă —, el n-a făcut decît să se supună unor imperative de conjunctură; o atare operă de asanare culturală n-ar fi putut-o întreprinde decît din interiorul unui domeniu care să se fi situat și pînă atunci în prim plan.

Ne întrebăm însă dacă aceste trăsături comune ale esteticii românești din ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea ne îndreptățesc să o privim drept o mișcare unitară. Poate că da, în măsura în care continuă șlefuirea ideii autonomiei artei în conștiința estetică românească sau în măsura în care, pe această temelie, contribuie la emanciparea speculației teoretice în domeniul artei, pregătind atmosfera spirituală pentru specializările de mai tîrziu.

Dar nu este vorba aci de ceea ce s-a numit — ulterior — *estetica junimistă* [7], în primul rînd pentru că față de idealismul de fond al junimismului (pendulînd între un idealism subiectiv sau obiectiv), esteticienii în cauză manifestă și tendințe materialiste. Trebuie remarcat totuși că un raționalism funciar este ceea ce-i leagă încă o dată laolaltă.

În realitate, faptele nu pot fi rigid clasate sub definițiile unor *-isme*. Acest lucru ne frapează îndeosebi acolo unde discursul filozofic se oprește asupra *muzicii* : la unii dintre gînditorii numiți filiația ideilor estetice nu corespunde pe de-a întregul cu aceea a orientării lor filozofice generale; în cazul muzicii, sursele cele mai frecventate sînt cele cu autoritate în domeniu, estetica lui Hegel, Schopenhauer, Kant, Herbart, Hanslick.

Pentru a da prioritate unui criteriu cronologic, vom examina mai întîi estetica lui Ioan Pop Florantin. Profesor de filozofie din 1869 la Botoșani, apoi la Bîrlad, între 1872—1873 Florantin l-a suplinit pe Titu Maiorescu la catedra de filozofie a universității din Iași [8]. Lucrarea sa cea mai importantă în estetică : *Estetica, știința filozofică despre frumos în arte*, este elaborată ca urmare a acestui curs [9]. Ioan Pop Florantin și-a împlinit formația filozofică înainte de frecventarea Junimii,

[6] Titu Maiorescu, *Einiges Philosophisches...*, în *op. cit.*; *Vechea tragedie...*, în *op. cit.*

[7] În *Dicționarul de estetică generală*, București, 1972, sînt încadrați în *junimism* (p. 191): C. Dimitrescu-Iași, M. Străjanu, C. Leonardescu.

[8] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 373; * * * *Schiță biografică a scriitorului Ioan Pop Florantin, profesor în pensiune;* Vasile Vetișanu, *Ioan Pop Florantin*, în *Istoria filozofiei românești*, vol. I, sub redacția lui Nicolae Gogoneață, București, 1972.

[9] I. P. Florantin, *Estetica. Sciința filosofică despre frumos și arte*, I, *Estetica generală*, Iași, 1874; II, *Estetica specială: artele*, Iași, 1887.

evoluînd de fapt și în continuare, independent. Contribuţia sa în domeniul filozofiei este apreciată drept contradictorie și lipsită de originalitate [10]; are însă un incontestabil caracter de sinteză. Estetica ocupă un loc central în contextul operei sale filozofice : în această disciplină Florantin încearcă să dea o anumită concreteţe teoriei sale asupra « consecutismului universal » sau « acţionismului ». În esenţă această teorie opune entităţii metafizice a *lucrului* categoria de *stare*, ca moment efemer al existenţei materiei aflate în perpetuă transformare : « grupările de atomi eterici n-au în sine așa-zisele "calităţi" sau "caracteristica" specială de *cutare* anume obiecte ; ci numai stările consecutive fac, ca să efectuăm diferitele cugetări sau idei despre ele, ca despre unele anume "lucruri speciale" », precizează Florantin într-un studiu restrospectiv [11].

El absolutizează relativitatea, temporalitatea pînă la diluarea însuşi a conceptului de stare. Admiţînd ca singur mod de a fi al materiei *continuitatea* (a unor interacţiuni consecutive a particulelor elementare), el neagă implicit *discreţia*, dar totodată afirmă existenţa diferenţiată a materiei în *stări* individualizate, ceea ce ar desemna tot o realitate *discretă*. În ultimă instanţă, pentru a depăși contradicţia, Florantin ajunge la un scepticism gnoseologic : *starea* nu ar avea nici ea o existenţă în sine, ci ar fi o calitate pe care conştiinţa o proiectează asupra realităţii în procesul cunoaşterii ; *starea* îşi are izvorul în realitatea exterioară, care îi procură elementele din punct de vedere *cantitativ*, conţinutul obiectiv ; dar identitatea nu e proprie realităţii, ci conştiinţa este cea care identifică.

În *Estetică*, această teorie capătă puncte de sprijin, cu osebire în consideraţiile despre muzică. Prin extrapolare, I. P. Florantin afirmă că « muzica nu are fiinţă ca op exterior în sine, seriile de intuiţii tonice, îndată ce au "cîntat" în auz, se și opresc, și nu mai au existenţă mai departe » [12]. Condiţia temporală a sunetului, definită astfel, pare a avea în estetica lui Florantin un rol paradigmatic ; caracteristicilor relaţiei dintre sunete : durată, intensitate, armonie, « disarmonie », succesiune, simultaneitate, le acordă caracter de generalitate în examinarea celorlalte arte. Muzica o situează dealtfel pe primul loc în clasificarea artelor ; dar dacă Florantin introduce drept criteriu de ierarhizare pregnanţa cu care se manifestă principiul consecutismului universal, el nu o face explicit. El definește muzica drept « *joc* sufletesc, estetic, provocat în "minte", adică în agentul conștient și dominant al omului, pe calea senzaţiilor auditive sau acustice ; pe scurt : *jocul acustic* » [13] (*Joc* numește Florantin « emoţiile sau stările sufletești de natură dezinteresată, "estetică" », acestea apar numai în contact cu *frumosul)*. În altă lucrare Florantin nuanţează mai adecvat observaţia asupra caracterului de epifenomen al sunetului, și asupra statutului ontologic al muzicii ca fenomen de conștiinţă : « vibrările corpurilor exterioare și a nervilor nu realizează muzica afară de spirit ; ele nu sînt alta, decît condiţii mecanice, prin care se produc în spirit emoţii acustice, pre cari apoi dînsul le "aude", adică le percepe în conştiinţa sa drept tonuri, sau elemente muzicale » [14].

Consecvent consecutismului, Florantin îi recunoaște muzicii numai existenţă *în act :* partitura nu ar avea decît rolul de a închide schematic și formal o existenţă virtuală, *ante actum.* « Semnele exterioare scrise nu sînt muzica. Prin ele numai cît ne conducem, ce tonuri să producem și în ce ordine » [15] ; dar memoriei nu îi recunoaște capacitatea de rezervor al virtualităţii muzicii, atunci cînd subliniază evanescenţa impresiei auditive.

Un alt element important din concepţia filozofică a lui Florantin este valorizat în estetica sa : *relaţia. Cantitatea* impresiilor sonore (« extensivă » : tempo, durata, și « intensivă » : intensitatea, se preschimbă inevitabil în *calitate;* iar aceasta presupune *relaţie :* « O singură emoţie în sine nu vine în consideraţie de calitate decît din punct de vedere simplu psihologic ; ea poate să fie neplăcută, indiferentă ori plăcută ; asemenea, un singur moment de joc nu vine în consideraţie, decît din punct de vedere fiziologic ⟨. . .⟩. Cînd un element se asociază cu altul, fiecare element considerat în *parte* e indiferent în respect estetic ; este important numai raportul în care se află elementele unul către altul » [16]. Trebuie să observăm că Florantin nu are în vedere, în cazul muzicii, doar raportul de înălţime dintre două sunete *(intervalul)*, ci folosește ideea de relaţie într-un sens foarte general. Este vorba în primul rînd de relaţia dintre sursa « plăcerii estetice » și psihicul recep-

[10] Cf. Vasile Vetișanu, *op. cit.*

[11] Ioan Pop-Florantin, *Sistemul artelor*, în *Gazeta artelor*, I, 1903, nr. 28—29, 1—8—15 septembrie, p. 3.

[12] I. P. Florantin, *Estetica*. . ., vol. II, p. 16.

[13] Idem, *Sistemul artelor.*

[14] Idem, *Fundamentu de filosofie. Psichologia. Logica. Morala. Teodiceea. Adaosu: Estetica. Educaţia*, Iași, 1871, p. 157.

[15] Idem, *Estetica*. . ., II, p. 16.

[16] *Ibidem*, p. 26—27.

tor, relaţie dependentă de factori de ordin cantitativ şi calitativ. În muzică, factorii cantitativi corespund în mod specific unei serii de constante auditive sau praguri psiho-fiziologice (*« cantitatea extensivă »)* cum sînt : pragul minimal şi cel maximal de intensitate şi de durată între care se petrece percepţia sunetului ca entitate (psihică, precizează Florantin) ; limitele capacităţii analitice a auzului faţă de sunetele în simultaneitate ; rezistenţa la solicitare îndelungată a auzului. Florantin remarcă şi rolul pe care-l au între aceste limite variaţiile individuale ale capacităţii receptive, în funcţie de nivelul de cultură sau de rafinament al auzului. Între factorii cantitativi sînt enumeraţi apoi, cu rol aparte, cei generaţi de circumstanţe : distanţa între sursă şi receptor, variaţia excitaţiei (*« cantitatea intensivă »)*. Dependenţa emoţiei estetice de toţi aceşti factori îl duce pe Florantin la concluzia subiectivităţii esteticului. El afirmă că opera de artă în sine nu poate avea un conţinut, ea nu exprimă nimic, necum o « idee » ; ea nu ar avea « *în sine* nici celelalte calităţi, cari sunt condiţia, de la care depinde plăcerea estetică ; pe acele calităţi le are *jocul* estetic, al gustătorului, şi opul nu are decît condiţiile fizice, exterioare, prin care să poată *deştepta în sufletul* gustătorului un asemenea joc »[17].

Calitatea relaţiei ar fi rezultatul sintezei, al transfigurării spirituale a tuturor acestor factori cantitativi. Paradoxal, tocmai sub aspect calitativ relaţia pare a se obiectiviza : ea este proiectată — gîndită — asupra sunetelor între ele, care ne apar a se afla în *armonie* sau în *dizarmonie*. Aceste calificative primesc la Florantin sensul de *proporţionalitate* şi *disproporţionalitate* cînd se referă la durată, tempo, timbru şi intensitate, sau sensul de *consonanţă* şi *disonanţă* cînd se referă la înălţime.

Ideea de relaţie se aplică, în cele arătate, la ceea ce s-ar numi elementele muzicii, sunetele. Există însă un pasaj în *Estetică*, din păcate rămas nedezvoltat, unde Florantin enunţă, sub specia relaţiei, condiţia esteticului în opera de artă privită ca totalitate : « Fiecare parte trebuie să steie în legătură organică, în raport strict, către totalul respectiv, şi în proporţie amăsurată către el. O parte disproporţionată, ori fără legătură cu întregul tulbură efectul total, fie ea oricît de frumoasă ar fi în sine »[18].

Dacă prin prisma concepţiei generale a lui Florantin privind existenţa ca un continuum spaţio-temporar omogen, extindem ideea de totalitate — şi relaţia parte-întreg — asupra conceptului de artă, ni se clarifică aspectul cel mai original — dar şi ciudat — al esteticii sale : morfologia şi sistematica artelor. Împărţind artele după « *speciile materialului* de joc estetic al sufletului », Florantin distinge patru : « 1) jocul auzului ; 2) jocul simţirii despre *mişcarea* corpului/simţul kinestezic, inedit în alte sisteme ; 3) jocul *vederii* şi 4) jocul emoţiilor psihice nemijlocite sau poetice »[19]. În această perspectivă, disocierea e pur metodologică, întrucît omul — ca fiinţă integrală — nu poate avea un « joc estetic » exclusiv ; astfel, muzica, de pildă, deşteptînd « cursuri de emoţii — ca şi poezia — e riguros muzico-poezie ». Florantin dezvoltă în consecinţă un sistem morfologic pe principii combinatorii, stabilind 15 ramuri principale de artă, care pot varia în 27 de « categorii de forme estetice, de la extremul urît pînă la extremul frumos », ajungîndu-se astfel la « 405 diferite categorii de opuri de artă, cari toate pot să varieze în mai multe graduri »[20]. Posibilităţile combinatorii se pot extinde încă nelimitat. O artă autonomă nu ar fi altceva decît o *stare* relativă izolată prin abstragere din acest continuum de relaţii ce apar între « atomii » vieţii sufleteşti ca reacţie la relaţiile formale din care izvorăşte frumosul. Relaţia este înălţată la rangul de principiu fundamental al esteticii.

Florantin se aliniază astfel esteticii herbartiene în datele esenţiale ale acesteia. El este de fapt primul, la noi, care dezvoltă un sistem pe aceleaşi temeiuri. În ce măsură s-a dovedit de operantă pentru edificarea unei estetici muzicale focalizarea categoriilor în jurul ideii de relaţie (în primul rînd prin noţiunea de bază, *intervalul* = raportul de frecvenţă dintre două sunete ; apoi, raportul *consonanţă / frumos — disonanţă/urît)*, o dovedeşte însăşi evoluţia ulterioară a disciplinei.



Primul estetician român la care problematica esteticii muzicale începe să-şi definească adecvat specificul este Constantin Dimitrescu-Iaşi. Cea mai importantă lucrare pe care a publicat-o

[17] *Ibidem.*
[18] *Ibidem*, p. 17.
[19] *Ibidem*, p. 4.
[20] Idem, *Sistemul artelor.*

în domeniul esteticii rămîne *Conceptul de frumos*, teza sa de doctorat în filozofie susţinută în 1877 la Leipzig (din cursul de estetică pe care l-a ţinut ca profesor universitar la Iaşi şi Bucureşti nu s-a păstrat, după cît se cunoaşte, nimic scris, iar articolele de estetică apărute în reviste şi periodice sînt reluări din *Conceptul de frumos)* [21].

C. Dimitrescu-Iaşi a fost apreciat în special drept unul dintre cei mai buni cunoscători ai istoriei filozofiei, iar ca profesor, ca şi Titu Maiorescu, a fost unul dintre cei mai căutaţi. El a ţinut de asemenea cursuri de psihologie, pedagogie, sociologie, fiind printre întemeietorii acestei discipline în ţara noastră. Simpatizant al ideilor socialiste, C. Dimitrescu-Iaşi a fost unul dintre materialiştii consecvenţi din acea perioadă, ceea ce se răsfrînge în estetica sa [22].

Încă în *Conceptul de frumos* el a încercat, în acest spirit, să propună o soluţie conciliatoare controversei dintre cele două direcţii ce se înfruntau în estetica secolului al XIX-lea : cea impulsionată de estetica germană clasică (Fichte, Schelling, Hegel, urmaţi în special de Solger şi Vischer), privind frumosul « ca un *fenomen al conţinutului valoros în sine, ideal, în forma care capătă valoare numai prin el* »; şi cea a « esteticii formale », reprezentată de «realismul » lui Herbart, Zimmermann, Hanslick [23]. C. Dimitrescu-Iaşi admite deopotrivă existenţa unui tip de « *frumuseţe pur formală*, în care relaţiile obiective ale formelor alcătuiesc baza plăcerii estetice, şi o *formă animată spiritual a acesteia*, în care formele obiective sînt legate de un conţinut subiectiv, în care deci ambii factori ai frumuseţii colaborează în vederea impresiei totale » [24]. El nu propune numai un alt mod, sintetic, de a considera problema frumosului, ci urmăreşte să demonstreze temeiul ambelor puncte de vedere, neîntemeiată considerînd doar absolutizarea unuia singur.

Conţinutul şi *forma* sînt definite pe parcurs drept categorii corelative ce-şi au originea în corelaţia, cu un mai mare grad de generalitate, între *subiect* şi *obiect*. C. Dimitrescu-Iaşi nu priveşte acest raport ca o antinomie, ci ca o *polaritate*, accepţie pe care o conturează cu grijă, subliniind caracterul relativ statornic al obiectului (în speţă : frumosul, virtualitate a anumitor raporturi formale încorporate în « lucruri »), şi, pe de altă parte, capacitatea evolutivă a subiectului în raport cu obiectul — în încercarea de a-şi apropia obiectul — într-un nelimitat proces de adecvare a subiectului la obiect (frumosul actualizat, perceput) : « O separare absolută între experienţa interioară şi cea exterioară nu se poate realiza, din cauză că subiectivul se bazează, întotdeauna, pe motive obiective, iar obiectivul poartă cu sine, mereu, pecetea subiectivităţii, în aşa fel, încît nu se poate vorbi decît de o separare relativă » [25].

Dacă argumentarea speculativă a dialecticii frumosului îşi găseşte un corespondent neproblematic în exemplul artei grădinăritului, a dansului şi arhitecturii — arte în care ar predomina elementul formal — iar la celălalt pol, în exemplul poeziei, în care ar predomina elementul ideal, în cazul muzicii soluţia nu mai capătă pregnanţa evidentului ; muzica este situată într-o poziţie intermediară şi oarecum aparte. Paragraful despre *frumosul muzical* (titlu de inspiraţie hanslickiană) debutează cu o aserţiune preluată de la Hanslick, paradoxală pentru context : « Frumosul muzical reprezintă o creaţie subiectivă a omului ; pentru muzică nu există nici un model în natură care să poată fi imitat şi idealizat » [26]. Paradoxală, întrucît în demersul său de pînă aci C. Dimitrescu-Iaşi demonstrase că subiectivul înseamnă convertirea spirituală a raporturilor formale obiective ; afirmînd prezenţa subiectivului — exclusivă, în muzică —, el afirmă implicit prezenţa conţinutului. Or, în continuare, intenţionează să scoată în evidenţă latura formală a muzicii, socotind-o predominantă aşa cum se manifestă în modalităţile specifice de « combinare ale reprezentărilor acustice, după legile lor formale » : ritm, melodie, armonie [27]. În privinţa muzicii, Dimitrescu-Iaşi socoteşte că estetica « formală » are în bună măsură dreptate : muzica este arta în care legea relaţiilor simple între elemente primare este suverană. Rămîne de stabilit natura elementelor primare speci-

[21] C. Dimitrescu-Iaşi, *Conceptul de frumos*, traducere de Drăgoi D. Traian după teza de doctorat *Der Schönheitsbegriff. Eine Esthestischpsychologische Studie von Dr. Constantin D. Dimitresco*, Leipzig, 1877, în C. Dimitrescu-Iaşi, *Studii de estetică*, întocmirea ediţiei şi studiul introductiv de Ion Iliescu, Bucureşti, 1974.

[22] Date despre viaţa şi activitatea lui C. Dimitrescu-Iaşi în : *C. Dimitrescu-Iaşi. Omul şi opera*, Bucureşti, 1934; I. S. Firu, *Constantin Dimitrescu-Iaşi*, în *Istoria filozofiei româneşti*, I; Ion Iliescu, studiul introductiv la C. Dimitrescu-Iaşi, *Studii de estetică* ş.a.

[23] C. Dimitrescu-Iaşi, *Conceptul de frumos*, p. 268.

[24] *Ibidem*, p. 62.

[25] *Ibidem*, p. 81.

[26] *Ibidem*, p. 119; cf. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 5 Auflage; cf. idem, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, traducere de Charles Bannelier, Paris, 1893, cap. 7, p. 119.

[27] *Ibidem*, p. 120.

fice; or, tocmai aceasta este de ordin subiectiv: senzaţia de sunet, « reprezentarea acustică », aşa cum o dovedise Helmholtz. Iar dacă aceste elemente de ordin subiectiv sînt baza relaţiilor formale — obiective —, avea dreptate Hanslick să susţină că aci, la acest nivel al combinaţiilor dintre sunete, există totodată şi formă, şi conţinut, într-o unitate perfectă, inseparabilă. Cititor atent al lui Hanslick, C. Dimitrescu-Iaşi valorifică problematica doctrinei acestuia prin ceea ce-i este propriu, şi nu sărăcind-o în sens formalist, aşa cum s-a întîmplat în majoritatea interpretărilor. Fiindcă tot în spiritul lui Hanslick el rezolvă şi relaţia dintre combinaţiile de sunete şi « starea noastră interioară »: în afară de conţinutul lor intrinsec, combinaţiile de sunete au şi capacitatea de a-şi asocia, printr-un act de *simbolizare*, o semnificaţie spirituală sau afectivă. Temeiul simbolizării este arătat a fi « gestul reflex », la nivel fiziologic, (strigătul, ca indiciu al durerii), iar într-un stadiu socializat, « gestul expresiv convenţional » (sunetul vocii ca purtător de expresie afectivă) [28]. Simbolizarea, C. Dimitrescu-Iaşi nu o reduce numai la procesul asociaţiilor psihice — sens către care l-ar fi putut tenta marea vogă a cercetărilor lui Fechner — ci o concepe în primul rînd în spirit kantian, drept atitudine fundamentală a conştiinţei, ce se exercită în actul cunoaşterii, conştiinţa apropriindu-şi realitatea obiectivă doar proiectînd asupră-i structurile sale. În simbol, se produce la nivelul cel mai înalt fuziunea subiectivului şi a obiectivului; ca atare, factorii formali ai muzicii se pot asocia cu un « element poetic » ca factor spiritual indirect, ce nu ţine de esenţa frumosului, dar îl potenţează estetic, spiritualizîndu-l: « O operă muzicală este "frumoasă" din acest punct de vedere, numai în măsura în care exprimă, în *acord* reciproc, poeticul şi muzicalul şi, totodată, nu depăşeşte graniţele muzicii, adică nu merge prea departe cu semnificaţia convenţională, şi în măsura în care nu lezează legile formelor obiective (armonie, ritm, melodie) » [29]. Aceasta ar fi o simbolică individuală.

Există, pe de altă parte, în muzică şi o simbolică mult mai abstractă, colectivă, pe care Dimitrescu-Iaşi o observă în folclor; ea se manifestă pornind chiar de la sintaxă — şi aci, esteticianul atrage din nou atenţia asupra rolului fundamental al *intervalului*, relaţia de înălţime dintre două sunete, ca element primar, ireductibil, condiţie *sine qua non* a muzicii ca artă; el introduce totodată distincţia între *sunet* şi *zgomot*, după Helmholtz, sunetul definindu-se prin raporturi de frecvenţă între fundamentală şi vibraţiile parţiale înseriate astfel încît să corespundă unei serii numerice simple, pe cînd zgomotul se defineşte prin vibraţii parţiale ce se suprapun, expresia numerică în care s-ar traduce fiind complexă; zgomotul este perceput ca *perturbaţie* a senzaţiei de sunet. Cercetările lui Helmholtz aduseseră argumente experimentale hotărîtoare în sprijinul relaţiilor simple. C. Dimitrescu-Iaşi invocă şi un argument etnologic: muzica fiecărui popor se bazează pe anumite scări ce reprezintă o selecţie, cristalizată îndelung în timp, a sunetelor aflate între ele în relaţii simple.

În sfera folclorului, simbolica muzicală poate fi descifrată şi într-o « anumită coloratură muzicală », « legată de viaţa intimă a poporului şi de evoluţia lui socială » [30], ca expresie a spiritului etnic (*doina* o consideră, în acest sens, plină de încărcătură simbolică).



În ansamblul operei filozofice a lui Vasile Conta, consideraţiile asupra artei sînt subordonate problematicii metafizicii. Deşi aduse într-o amplă notă din lucrarea *Bazele metafizicii* sau în *Însemnări fragmentare* [31], problemele artei capătă totuşi greutate, pentru a rotunji şi nuanţa definiţia realului precum şi diferitele modalităţi în care se situează conştiinţa faţă de real. Conta a mai revenit totuşi asupra artei, aşa cum o dovedesc *Cugetările* publicate postum, unde apar, în germene, şi alte idei originale ce n-au mai avut cînd să fie valorificate.

Dezvoltîndu-şi sistemul filozofic pe temeiurile evoluţionismului lui Spencer, Conta se delimitează radical faţă de predecesorul său în încercarea de a explica arta. În concepţia lui Conta, arta ocupă o poziţie cheie în ansamblul facultăţilor şi produselor umane: arta revelă însăşi natura omenescului, pentru că ţine cumpăna între determinismul materiei şi libertatea spiritului. Arta nu e joc, activitate liberată de sub autoritatea necesităţii, ca la Spencer, căci menirea ei cea mai evidentă este aceea de a « satisface o dorinţă *provocată* şi nesatisfăcută de lumea reală » [32]. « Dorinţa » are aci sensul de nevoie de cunoaştere: « descoperirea unui lucru necunoscut face plăcere, îndestulează o

[28] *Ibidem*, p. 94.
[29] *Ibidem*, p. 123.
[30] *Ibidem*, p. 121.
[31] Vasile Conta, *Opere filozofice*, ediţie îngrijită, cu un studiu introductiv, comentarii şi note de Nicolae Gogoneaţă, Bucureşti, 1967.
[32] Vasile Conta, *Bazele metafizicii*, în *op. cit.*, p. 518.

curiozitate »[33]. Arta constituie una dintre căile ce duc spre adevăr. Este o cale intermediară, arată Conta, căci, pe cînd știința trebuie să țină seamă de toate datele lumii reale fără selecție, în opera de artă conștiința creatoare alege numai anumite « elemente sensibile » din lumea reală, cu scopul de a suscita în memorie « reprezentațiuni apropiate și să se unească cu dînsele prin efectul deprinderii intelectuale, pentru a forma împreună imaginea vie a lucrului dorit »[34]. Arta este prezentată, în fidelă tradiție hegeliană, drept locul de fuziune între real și imaginar. De la Spencer, Conta păstrează anumite noțiuni cu care operează în examinarea artei, precum « reprezentarea vie » (percepția efectivă, în prezența lucrului din realitatea exterioară) și « reprezentarea slabă » (percepția « realității interioare », întemeiată pe memorie, în absența lucrului din realitatea exterioară). Conta urmărește alături de Hegel cum se produce satisfacția estetică la limitele fluctuante dintre contactul cu realitatea și libertatea de divagație a imaginației. Rostul artei este de a constitui o echilibrare a acestor extreme prin intermediul *iluziei* realului. Căci, dacă activitatea conștiinței s-ar orienta numai către reflectarea fidelă și exhaustivă a realității, ar fi solicitate prin « exercițiu violent și adînc » numai organele de simț și intelectul, spre păgubirea conștiinței de unul dintre atributele ei fundamentale : imaginația, observă Conta. Dar dacă imaginația vagabondează în voia ei, atrage el atenția, atunci nu numai intelectul, ci și simțurile se « smintesc », ajungînd pradă halucinațiilor. Iluzia o plasează la jumătatea drumului dintre perceperea efectivă a realității (« reprezentarea vie ») și lipsa totală de contact cu realitatea. Conta definește iluzia drept « percepție parțială, completată cu senzații trezite din memorie »[35]. Imaginea artistică ar fi un fel special de iluzie pe care arta îl pune în joc. Conta nu conturează mai mult de atît noțiunea de imagine artistică, dar îi subliniază calitatea distinctivă : frumosul. În concepția lui Conta, condiția fundamentală a frumosului este de ordin psihologic, constînd în adormirea parțială a simțurilor prin atenuarea spiritului critic (a intelectului), pentru a da loc de manifestare laturii instinctive (« reprezentarea slabă »). Necesitatea iluziei artistice, așa cum se conturează aici, pare a fi una de același ordin cu a *rațiunii*, la Hegel ; căci Conta lasă să se înțeleagă că arta este mai mult decît intelectul și instinctul, fiind o manifestare a integrității conștiinței : este înțelepciunea intelectului și a instinctului laolaltă. Astfel, omul, satisfăcîndu-și prin artă o dorință liberată de contingent, își păstrează unitatea ființei, manifestîndu-se ; sau, cum spune Hegel, făcînd « din lumea interioară și exterioară obiect al conștiinței sale spirituale, obiect în care omul își recunoaște propriul său eu »[36].

Se conturează astfel la Conta ideea că arta, ca întrupare a dialecticii intelectului și a instinctului, a realului și a imaginarului, a necesității și a libertății, împlinește în societatea omenească o cerință vitală : conservarea individului prin salvgardarea integrității sale psihice, și conservarea speciei umane prin salvgardarea unei calități definitorii : capacitatea de creație. De aci provine ardoarea pledoariei sale pentru necesitatea educației estetice.

Pe aceste temeiuri se ridică și afirmația că arta care-și împlinește cel mai bine misiunea este aceea care prin mijloacele sale produce efectul cel mai intens și cel mai vast : ceea ce constituie apanajul muzicii, întrucît muzica reușește să abstragă cel mai mult de la real, atingînd astfel cel mai mare grad de generalitate între arte, fără a se dezice însă de real : « . . . efectul este cu atît mai trainic și mai bogat cu cît arta, rămînînd de la început în adevăr, nu aduce totuși niciodată ori cu greu la cunoașterea adevărului în întregime, nu sfîrșește munca intelectuală (a închipuirii) acelui ce este impresionat de un lucru de artă 〈. . .〉. Muzica este în această privință mai bogată în efecte artistice decît toate celelalte arte frumoase, căci niciodată nu vom reuși să ne închipuim toate fantomele ce pot fi trezite de noi prin aceeași bucată de muzică »[37]. Efectul artei este cu atît mai puternic cu cît informația pe care o aduce opera nu se lasă consumată în întregime în actul percepției, lăsînd imaginației receptorului o cît mai mare libertate « pentru a completa imaginea lucrului dorit cu elemente și detaliuri mai adaptate gustului și dorinței sale »[38]. Muzica are astfel un rol privilegiat între arte, întrucît « pricinuiește o muncă îndelungată 〈. . .〉 și totdeauna felurită a facultăților celor înalte »[39]. Mesajul muzicii, Conta îl consideră a fi, în mod practic, infinit, suferind variații nu numai de la individ la individ, ci chiar « aceeași bucată de muzică 〈putînd〉 pricinui în

[33] Idem, *Însemnări*, în *op. cit.*, p. 596.
[34] Idem, *Bazele metafizicii*, p. 518.
[35] *Ibidem*, p. 514.
[36] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere de D. D. Roșca, vol. II, p. III (Sistemul diferitelor arte), *Introducere*, p. 37.
[37] Vasile Conta, *Însemnări*, p. 621.
[38] Idem, *Bazele metafizicii*, p. 519.
[39] Idem, *Însemnări*, p. 620.

același cap felurite imagini, dacă o consultă în diferite timpuri »[40]. Imprecizia sau ambiguitatea reprezentărilor suscitate de muzică, sau, cu alți termeni mai apropiați de sensul gîndit de Conta : plurivalența semantică a imaginii muzicale devine sursă a valorii estetice. De aceea, condiția muzicii Conta o revendică și pentru celelalte arte. Prin aceasta Conta își vădește mai puțin ascendența în estetica filozofică de pînă la el, cît în acea stare de spirit din care s-au născut poetica lui Verlaine și teoriile simboliste ale sfîrșitului de secol al XIX-lea. Pe aceste premise, frumosul artei, ca răspuns la o dorință determinată de necesitățile profunde ale individualității, se constituie la Conta ca valoare numai în trăirea estetică ; în lipsa subiectului care să recunoască și să își aproprieze frumosul, acesta pare să nu aibă existență de sine stătătoare, ceea ce-l determină la un moment dat pe Conta să afirme că estetica nu poate fi tratată ca știință. Însă materialismul său se revoltă contra acestei porniri pozitiviste, aducîndu-l spre încercarea de a detecta, la nivelul operei, norme operante pentru împlinirea condiției frumosului. În artele plastice, soluția îi apare lui Conta cu limpezime : crearea *tipurilor*, a mediei ; el o și prezintă dealtfel, însă într-un spirit mecanicist. Mai complex prezintă Conta problema normelor în cazul muzicii, nuanțînd-o mai adecvat și mai subtil. Pentru ca muzica să trezească efectul frumosului, Conta observă că ea trebuie să se conformeze unor reguli de consonanță, de euritmie, de proporție și unitate formală, de cizelare și punere în relief a amănuntului — reguli ale universului tonal — și, mai presus de toate, trebuie să *sugereze*, nu să imite : numai reproducînd « accente, strigări, jeluiri, zgomote, sunete amestecate, ca și cum » ar fi reale [41], muzica împlinește condiția frumosului, aceea de a pune « slab în lucrare organele de simț și intelectul ; atunci cînd imită, muzica le pricinuiește « exercițiul violent », devenind simptom și nu iluzie artistică.»



O incursiune cu armătură hegeliană asupra universului artelor i se datorează și lui Anghel Demetriescu. Întorsăturile pe care le ia demersul său — de o bogată profunzime — în domeniul muzicii sînt însă uneori neașteptate, pentru că Demetriescu își adună argumentele atît din tabăra formalismului descins din estetica lui Kant, prin Hanslick, bunăoară, cît și din tabăra muzicienilor romantici, pentru a-și întregi în cele din urmă adeziunea la concluziile lui Hegel privind problemele conținutului, materialului sau formei muzicale, precum și specificul evoluției diferitelor arte.

Contribuția în estetică a lui Anghel Demetriescu este revendicată cu precădere de istoria literaturii, unde este privită « ca o treaptă definită și ca o închegare matură în același timp », un moment de echilibru între exigențele estetismului de sorginte maioresciană și critica socială a lui Gherea, Demetriescu aducînd o concepție « adînc clasicizantă dar în același timp accesibilă unor idei raționalizante ale timpului său »[42].

Articolul lui Demetriescu din 1897 : *Obiectul artei în general*, și cel din 1898, *Poezia, raporturile ei cu celelalte arte* pot fi privite ca un breviar de estetică, unde punctul de vedere istoric reclamă cu necesitate analiza descriptivă, dar mai ales perspectiva ontologică.

Mai mult decît ceilalți predecesori ai săi în estetică : V. Conta, C. Dimitrescu-Iași sau chiar Maiorescu, Anghel Demetriescu beneficiază adînc de clarificările aduse esteticii de Hegel, în special în privința racordului dintre sincronie și diacronie, pe care Hegel, pentru prima oară în istoria esteticii, le integrase în mod exemplar.

În termeni hegelieni pornește Anghel Demetriescu încă de la definiția artei ca modalitate, paralelă științei, de acces la « esența lucrurilor și a ființelor », la « realitățile generatoare »[43]. Spre deosebire de știință, care ia calea abstracției, arta este « manifestare », « întrupare » a esenței (sau « ideii ») în « imagine sensibilă »[44]. Că arta, ca orice formă a activității umane, ca orice manifestare a conștiinței, se pretează abordării științifice și filozofice, este demonstrația implicită a întregii opere critice a lui Demetriescu, deși el nu simte nevoia să afirme undeva legitimitatea esteticii, ca disciplină filozofică. Inteligența critică se deduce, e necesară pentru a preveni excesele și ereziile ce ar risca să împingă arta în declin, prin necunoașterea structurii și evoluției firești a fenomenului.

[40] Idem, *Cugetări*, în *op. cit.*, p. 595.
[41] *Ibidem*, p. 595. *Însemnări*, p. 619.
[42] Ovidiu Papadima, *Anghel Demetriescu*, în Anghel Demetriescu, *Opere*, ediție îngrijită de Ovidiu Papadima, București, 1937, p. 7.
[43] Anghel Demetriescu, *Obiectul artei în general*, în *op. cit.*, p. 41—42.
[44] *Ibidem*.

Morfologia artei, ca verigă indispensabilă între meditația estetică propriu-zisă și tehnica artei, Demetriescu o privește mai ales din unghiul tipurilor de contacte senzoriale ale omului cu lumea exterioară, frecvent în estetica germană din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și care se va perpetua în orientările psihologiste pînă în secolul al XX-lea. Imaginea sensibilă, socotită calitate definitorie a artei, este, după Demetriescu, total dependentă de caracteristicile simțurilor noastre, pe care el le clasifică în două categorii :

a) simțurile « estetice » sau « intelectuale » (prin analogie cu termenul hegelian : simțuri « teoretice ») ; acestea sînt văzul și auzul, prin intermediul cărora ne provin senzații cu o calitate aparte : ele par « proiectate afară din creierul nostru, *exteriorizate* », formează imagini, ce pot fi rechemate în memorie după voință și pot fi comunicate (senzații «reviviscente », le mai numește Demetriescu) ;

b) simțurile « subiective » (simțurile « practice », la Hegel), prin intermediul cărora ne provin doar impresii ce se sting îndată ce excitația nervoasă încetează : gustul, mirosul, pipăitul ; ele nu sînt « reviviscente », nu pot forma imagini, nu se pot obiectiva [45].

Demetriescu preia de la Hegel și distincția între văz și auz în ceea ce privește gradul de subiectivitate și de obiectivitate. « Vederea, scrie el, lasă lucrurile să existe afară din noi » (să subziste în ele însele, cum spune Hegel), întrucît « ne înfățișează forma vizibilă în spațiu »[46]. Pentru a argumenta subiectivitatea auzului, Demetriescu părăsește însă demersul hegelian întemeiat pe dubla negație reprezentată de mișcarea oscilatorie, păstrînd totuși anumite elemente din schemă. El definește astfel în același spirit sunetul, ca epifenomen și nu calitate intrinsecă a lucrurilor, întrucît e întemeiat pe o senzație provocată de « mișcările prin care un corp iese din starea lui normală și se întoarce iarăși la dînsa » [47], mișcări de care luăm cunoștință prin intermediul « oscilațiilor aerului la care ele dau naștere și ⟨care⟩ izbesc urechea noastră » [48]. Auzul este un simț subiectiv doar în măsura în care « impresiunile ce el le transmite sînt desfăcute oarecum de obiecte » [49], adică de ceea ce ar constitui caracterul lor permanent ; prin intermediul auzului primim de la obiecte doar informații despre o anumită stare a lor, observă Demetriescu ; printr-un fenomen inițial, mecanic, se produce o rezonanță fiziologică ce trezește o rezonanță afectivă : « vibrațiunile aerului tremură în nervii noștri, reproduc în noi tremurătura lor, și aceasta deșteaptă în noi simțiri și emoțiuni » [50].

Modul specific de naștere a muzicii în conștiință este observat de Anghel Demetriescu din două direcții. Prima, de la exterior către conștiință, are ca fundament senzația de sunet, cea care furnizează *elementele formale* prin care se manifestă muzica : « tonurile » sau sunetele de frecvență determinată [51].

A doua direcție pornește de la « suflet » către exterior, ceea ce imprimă *conținutul* muzicii. Separarea aceasta Demetriescu o introduce numai metodologic, întrucît cele două sensuri le arată a fi în realitate întrepătrunse, efectele lor aflîndu-se într-un raport de generare reciprocă : « ... muzicantul excită sensibilitatea noastră de-a dreptul prin sunete și printr-însele pune în mișcare sufletul »[52]. Pe de altă parte, arată el, « sufletul nostru nu este o *tabula rasa*, un vid absolut. Din viața sa de pînă aici el a înmagazinat o comoară de intuițiuni și reprezentații, și, după asemănarea ce sunetele muzicale au cu dînsele, el « interpretează acele sunete ⟨...⟩. Dacă în fine la aceste intuițiuni strînse din lumea din afară adăugăm evenimente din viața proprie a sufletului, atunci auzim, fie în vocea omenească, fie în muzica instrumentală, suspine și rîsuri, plîngeri și efuziuni de veselie ... » [53].

Demetriescu își înscrie astfel opiniile pe spirala unei doctrine cu o îndelungată vitalitate, dezvoltată de acea linie a gîndirii estetice europene ce se întemeiază, mărturisit sau nu, pe tradiția platonică. El o absoarbe evident, prin transfigurările ei hegeliene, izvorul său direct. Dar nuanțele cu care o îmbogățește îl apropie totodată de cercetările contemporane de psihologie a senzației. Pe de altă parte, se observă unele apropieri și de estetica lui Schleiermacher. Afirmînd că muzica se împărtășește din suflet, Demetriescu subînțelege totodată caracterul obiectiv al operei de artă muzicală, arătînd că aceasta există, în ordonarea ei formală, independent de conștiința noastră. Dar

[45] Idem, *Poezia, raporturile ei cu celelalte arte*, în *op. cit.*, p. 61–62.
[46] *Ibidem*, p. 88.
[47] *Ibidem.*
[48] *Ibidem.*
[49] *Ibidem.*
[50] *Ibidem.*
[51] Ni se pare evidentă aci influența — chiar împrumutul — teoriei lui Helmholtz, întemeiată pe cercetările de fiziologie a auzului, ale căror rezultate sînt concentrate în lucrarea de mare răsunet în epocă *Despre senzațiile de ton* (Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik von...*, fünfte Aufgabe, Braunschweig, f.a.).
[52] Anghel Demetriescu, *Poezia...*, în *op. cit.*, p. 89.
[53] *Ibidem*, p. 90.

opera închide virtual într-însa o « dispoziţie generală » (în sensul atribuit termenului de « *Stimmung* », la Schleiermacher »[54]), dispoziţie care urmează a fi nuanţată de imaginaţia liberă a receptorului printr-un act de *interpretare* (termenul îi aparţine lui Demetriescu). Tot de spiritul esteticii lui Schleiermacher ţine distincţia pe care o face Demetriescu între sunet muzical — ca semn al unui conţinut sufletesc — şi ţipăt — ca simptom; « sunetul este imitaţia cea mai exactă a ţipătului, care este manifestaţia directă, firească şi desăvîrşită a pasiunii »[55]. Muzica ar fi rezultatul purificării ţipătului, ca şi la Schleiermacher, prin transfigurarea adusă de legile ordonatoare ale melodiei, armoniei şi ritmului. Dintre acestea trei, numai ritmul s-ar găsi şi în natură, unde « există înainte de om şi înafară din el », fiind « cel dintîi element muzical ce se deşteaptă în copil, în sălbatic »[56]; melodia şi armonia, Demetriescu le consideră pure creaţii ale imaginaţiei creatoare. Cum tocmai aci, în zona frecvenţelor definite — fie că apar în succesiune (melodia), fie în simultaneitate (armonia) —, se naşte specificul muzicii, deci într-o zonă de totală subiectivitate, este explicabil, observă Demetriescu, şi faptul impreciziei expresiei muzicale — şi aci, el împrumută formularea lui Schopenhauer: « muzica nu deşteaptă în noi *forme*, cutare peisaj, cutare fizionomie de om, cutare eveniment sau situaţie anumită; nu ne descrie obiecte, nici nu ne exprimă gîndiri », ci doar manifestă « stări sufleteşti »[57]. Pentru a dovedi ambiguitatea expresiei muzicale, Demetriescu citează apoi acelaşi exemplu pe care îl invocă Hanslick în lucrarea sa fundamentală despre *Frumosul muzical*: o melodie din *Orfeu* de Gluck, care însoţeşte odată textul: « J'ai perdu mon Euridice », iar altă dată « J'ai trouvé mon Euridice »[58]. De aci Hanslick conchide asupra neputinţei muzicii de a exprima ceva definit, prin opoziţie faţă de concept, aceasta fiind dealtfel tocmai teza lui Kant de la care Hanslick pornise. Însă Demetriescu se desparte apoi de Hanslick, care perpetua fără să o dorească suspiciunea lui Kant privind inteligenţa indivizilor cu înclinaţii muzicale. Demetriescu pare să afirme în spiritul lui Schopenhauer că, dimpotrivă, naturile muzicale sînt dotate cu o capacitate de înţelegere superioară, dar de altă natură decît cea intelectuală care se foloseşte de concept: « pentru naturile esenţialmente muzicale, muzica este mai definită şi mai limpede decît vorba »[59], afirmă el, dar nu mai urmăreşte argumentele gîndului adînc al lui Schopenhauer şi îşi dilucază mai departe observaţia preţioasă prin cîteva citate cu care riscă să-i dea dreptate lui Kant.

L-a mai inspirat pe Demetriescu şi una din formulările esenţiale ale lui Hanslick asupra modului specific de existenţă al muzicii, însă punctul său de sosire este total diferit. În muzică, spunea Hanslick, nu trebuie să căutăm altceva decît « forme sonore în mişcare », « un arabesc viu » ce poate fi comparat cu arhitectura şi cu dansul[60]. Pentru Hanslick, universul muzicii este un cerc închis: sonoritatea îşi ajunge sieşi, muzica nu poate avea alt scop; gîndurile şi sentimentele decurg din corpul muzicii, prin faptul asociaţiei de idei, dar acestea nu sînt corpul însuşi (cap. II). Demetriescu pare însă să restituie concepţiei lui Hanslick tocmai gîndul care, neexprimîndu-se, a generat speculaţiile formaliste ulterioare. Dacă într-adevăr ceea ce ni se înfăţişează sînt « forme sonore în mişcare », este pentru că, scrie Demetriescu, « muzica manifestă mişcarea internă care a produs acel corp ⟨ în vibraţie⟩ şi sileşte fantezia noastră să schiţeze forma rezultată din acea mişcare »[61]. Hanslick sublinia de fapt el însuşi corelaţia intimă a muzicii cu sentimentele, vorbind de o « dinamică a sentimentelor[62]. Însă Hanslick neagă acestei corelaţii semnificaţia estetică. El arată că dacă un sunet izolat poate de asemenea provoca o senzaţie, « forma de bază a sentimentului »[63], arta trebuie să aibă un alt temei psihologic, întrucît ea trebuie să provoace impresia frumosului. Acest temei e imaginaţia, iar dacă muzica reprezintă sentimente imaginare, se ajunge, crede Hanslick, la o confuzie de termeni: una e sentimentul, alta e imaginaţia. Demetriescu depăşeşte contradiţia care îl frămîntă pe Hanslick, părînd că nici nu o observă. Poate că se foloseşte în fond tocmai « de breşa psihologică »[64] deschisă de Hanslick, întrucît discuţia acestuia este mult mai puţin dogmatică decît s-a crezut. Imaginaţia nu e un cîmp limitat, arată Hanslick, ci, trăgîndu-şi din senzaţii scînteia ce-i dă

[54] Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Ästhetik, nach dem bisher unveröffentlichten Urschriften zum ersten Male herausgegeben von Rudolf Oderbrecht*, 1931; apud K. E. Gilbert şi Helmut Kuhn, *Istoria esteticii*, în româneşte de Sorin Mărculescu, prefaţă de Titus Mocanu, Bucureşti, 1972, p. 396–400.

[55] Anghel Demetriescu, *Poezia...*, p. 88–89.

[56] *Ibidem*, p. 95.

[57] *Ibidem*, p. 90.

[58] Cf. Eduard Hanslick, *op. cit.*, cap. 7.

[59] Anghel Demetriescu, *Poezia...*, p. 95.

[60] Eduard Hanslick, *op. cit.*, cap. 2.

[61] Anghel Demetriescu, *Poezia...*, p. 95.

[62] Eduard Hanslick, *op. cit.*, cap. 2. p. 29.

[63] *Ibidem*, cap. 1, p. 17.

[64] Guido Morpurgo Tagliabue, *Estetica contemporană. O anchetă*, vol. I, traducere de Crişan Toescu, prefaţă de Titus Mocanu, Bucureşti, 1976, p. 74.

viaţă, ea fecundează atît inteligenţa cît şi sentimentul. Ceea ce a stîrnit reacţia lui Hanslick a fost de fapt neînţelegerea ordinii în care facultăţile psihice intră în joc în contact cu frumosul, neînţelegere manifestată în special de critica muzicală a timpului; aci s-ar afla şi sursa disocierii formei de conţinut, pe care Hanslick a căutat s-o înlăture. Abia după ce imaginaţia a fost frapată de frumos, ea exersează la rîndul ei o acţiune asupra sentimentelor, şi asta în toate artele, subliniază Hanslick. La fel pare să conchidă şi Demetriescu: « în sufletul nostru, sub influenţa sunetelor muzicale, se nasc imagini, care la rîndul lor produc cugetări în spiritul nostru » [65]. Însă la Demetriescu această ordine pare accidentală, ajunge la ea doar în paginile concepute sub autoritatea lui Hanslick. De fapt, Demetriescu stăruie în mai multe rînduri tocmai asupra ordinii pe care Hanslick o incriminează; el arată că muzica apucă o cale inversă decît poezia, anume de la « simţăminte şi emoţii » spre imagine, şi de la imagine, spre raţiune. Dacă n-ar fi aşa, remarcă Demetriescu, nu s-ar explica de ce, pe de o parte, capacităţile epice ale muzicii sînt atît de reduse, şi nici de ce, pe de altă parte, muzica este « cea mai proprie a exprima dorurile şi aspiraţiile nehotărîte şi nemăsurate ale sufletului omenesc » [66]. Astfel studiul comparativ al lui Demetriescu asupra *Poeziei în raport cu celelalte arte* apare ca o pledoarie pentru ideea că expresia este inerentă fiecărei arte, şi că numai forma expresiei este direct determinată de caracterul materialului specific. Cu cît materialul este mai pur, cu atît zona de expresie este mai delimitată, aceasta fiind doar o caracteristică şi nu un criteriu de ierarhizare, iar arta respectivă are cu atît mai multe şanse de desăvîrşire cu cît adînceşte partea de realitate ce-i revine.

Evoluţia muzicii, de la originea ei pînă în contemporaneitate, Demetriescu o vede ca o dezvoltare logică, cu un sens unic: din sincretismul iniţial spre autonomie. « Dezvoltarea naturală, scrie el, porneşte de la unitate spre pluralitate, nu de-a-ndoaselea; progresul constă în dezomogenizare şi diferenţiere. Artele nu s-au născut din întîmplare, ci după legi fireşti; diferenţierea lor este urmarea unei necesităţi organice; cînd au ajuns odată la independenţă, ele nu mai pot renunţa la dînsa » [67].

În aceeaşi ordine de idei, este interesant de urmărit cum reuşeşte Demetriescu să aplice muzicii teoria « caracterului predomnitor » sau « marcant » a lui Taine. « Caracterul predomnitor » ar fi, după părerea sa, o transfigurare a conceptului *ideii* platoniciene, şi tot o transfigurare a acestuia o arată a sta la baza concepţiilor despre artă ale lui Hegel şi Schopenhauer. Caracterul predomnitor l-ar constitui un « element care rămîne statornic, care rezistă cu mai multă îndărătnicie tuturor cauzelor interne sau externe care tind a-l nimici sau a-l altera 〈 ... 〉 element tenace şi rezistent 〈 pe care〉 se întemeiază clasificarea în toate ştiinţele » [68]. Acestui element statornic i s-ar datori *forma* obiectelor reale; el acţionează ca un principiu de unificare şi armonizare a părţilor într-un tot. Forma externă, de fapt, nu e aparenţa încărcată de detalii secundare, particulare şi nesemnificative, atrage Demetriescu atenţia, ci « oglinda care concentrează şi reflectă în modul cel mai energic agenţii şi puterile ascunse ce fac să existe individul » [69]. În această accepţie a conceptului de formă, Demetriescu dă un răspuns hotărît în primul rînd formalismului. După cum rezultă din toată demonstraţia sa, între formă şi conţinut nu găseşte un raport de imanenţă, şi nici unul de transcendenţă, ci numai unul de inerenţă: prin formă se manifestă în mod inerent un caracter marcant, adică ceva de ordinul esenţei, dar nu esenţa însăşi, caracterul marcant fiind prin definiţie o anumită zonă de realitate. Ceea ce-i revine deci artistului să pună în evidenţă, faţă cu realitatea, este tocmai forma. În măsura în care artistul înţelege acest rost al formei, el creează arta autentică. A copia natura, chiar în artele reprezentative, este după Demetriescu nu numai inutil, ci şi absurd, ceea ce în cazul muzicii s-ar demonstra cu prisosinţă, căci muzica « nu găseşte nicăieri în natură un model sau o materie pentru operele ei » [70]. Ceea ce ia totuşi muzica de la natură, şi ceea ce constituie însăşi raţiunea ei de a fi, este ceva care ţine în modul cel mai deplin de « structura primitivă », structură izvor, fiind o formă a « mişcării interne » care naşte totul: vibraţia. Muzica nu înfăţişează forma prezentă, statică, spaţială, ci forma-proces, devenirea obiectului în timp. « Ca şi poetul, compozitorul ne înfăţişează obiectul în formaţiune, nu în starea lui de desăvîrşire, şi ne transportă în acţiunea din care el s-a născut. În acest chip, toate comorile spiritului intră în domeniul tonurilor » [71]. Demetriescu distinge apoi şi trepte ale « caracterului marcant ». Muzica revelează în mod absolut vibraţia, dar şi

[65] Anghel Demetriescu, *Poezia...*, p. 89.
[66] *Ibidem*, p. 88.
[67] *Ibidem*, p. 103.
[68] Idem, *Obiectul artei...*, în *op. cit.*, p. 48.
[69] *Ibidem*, p. 42.
[70] Anghel Demetriescu, *Poezia...*, p. 94.
[71] *Ibidem*, p. 96.

într-un mod relativ, ea poate încă revela un caracter marcant, cu un grad mai redus de generalitate : aci el dă ca exemplu « caracterul nestrămutat al românului », pe care îl putea afla « în baladele noastre populare, în muzica noastră naţională... » [72]. Teoria lui Taine vine astfel, prin intermediul lui Demetriescu, să aducă încă un argument în sprijinul ideii de specific românesc.



Între 1893 şi 1896 apare lucrarea lui Mihai Străjanu, *Principii de estetică şi poetică* (I : *Estetica*, 1893, ed. a II-a, 1898 ; II : *Poetica*, 1896) unde sînt cuprinse şi dezvoltate eseuri publicate de estetician în revistele de cultură. Mihai Străjanu introduce de la început distincţia kantiană între frumos şi artă, chiar în definiţia esteticii ca « ştiinţă a frumosului şi a artelor » [73]. El defineşte apoi frumosul mai întîi prin « lipsa finalităţii exterioare », distingînd între un frumos « propriu-zis » şi « frumosul în sens larg » [74] (în sensul kantian de frumuseţe liberă şi aderentă). Pentru perceperea frumosului propriu-zis, denumită « simţămîntul estetic », nu ar fi capabile decît două simţuri : văzul şi auzul ; iar pentru perceperea unui frumos în sens larg, toate celelalte simţuri. Străjanu prezintă, după Kant, « simţămîntul estetic » în relaţie cu celelalte simţuri, relaţie ce face să predomine în receptor senzaţia de plinătate şi armonie : prin aceasta frumosul se înrudeşte cu farmecul şi cu liniştea. Străjanu preia şi dezvoltă apoi separarea kantiană între frumos şi sublim. El arată că sublimul este de aceeaşi natură cu frumosul, producînd însă tulburarea şi nu armonizarea simţurilor. Întrucît sublimul se naşte în subiect din experienţa în contact cu măreţia sau cu forţa, Străjanu îl numeşte « sublimul intensiv » [75], remarcînd că el poate fi revelat şi prin sunete, căci se arată mai ales în lipsa formei, ca un contact cu nemărginirea, « pe cînd culorile ţin de forma lucrurilor şi nu pot exprima decît frumosul ». Armonizarea facultăţilor psihice prin intermediul frumosului apare la Kant drept generatoare a unui sentiment fundamental, *simpatia*, posibil pe temeiul unor constante ale capacităţii omeneşti de simţire. Ideea simpatiei o reia şi Străjanu, numai că el o redă în sensul lui Schopenhauer, ca provenind din caracterul liber şi dezinteresat al plăcerii estetice, care ne ridică deasupra grijilor vieţii — a grijilor egoiste — şi ne întoarce spre ceilalţi. Între arte, muzica ar fi cea mai aptă de a armoniza fiinţa omenească trezind simpatia, şi prin aceasta de a armoniza societatea.

Străjanu dezvoltă apoi o bogată problematică a muzicii în raport cu celelalte arte, pornind de la locul ei în ierarhia artelor. El introduce în clasificare un criteriu semiologic : mijloacele de expresie. Muzicii îi acordă primul rang între artele frumoase, în spiritul şi aproape în termenii lui Schopenhauer : « sunetele sînt efecte ale vibraţiunii corpurilor. Prin urmare ele ne arată modul de a fi, însuşirile sau natura intimă a lucrurilor şi a fiinţelor, mai bine decît cuvintele sau alte semne. Şi fiindcă ele ni se comunică prin auz, care stă în mai de aproape legătură cu interiorul nostru decît organul vederii 〈 argumentul lui Hegel !〉, ne produce o emoţiune mai vie şi mai adîncă decît vorbirea sau alte mijloace de expresiune » [76]. Străjanu afirmă însă, deosebindu-se de Schopenhauer, că în « operele de artă avem înaintea noastră numai forma lucrurilor, nu şi puterea care o produce, nu şi esenţa lor, nu însăşi lucrurile » [77], că forma în artă nu e decît o creaţie a inteligenţei, o selecţie semnificativă a unor elemente din natură, şi prin asta o potenţare expresivă a naturii. El se retrage radical din raza lui Schopenhauer care vedea o corespondenţă directă, de la « reprezentant la reprezentat » [78] între esenţă şi muzică. Străjanu mută sensul formei muzicale în expresie, respingînd estetica idealistă pe de o parte, dar pe de altă parte şi « absurdul » esteticii naturaliste, care ar urmări în artă numai corespondenţa exactă a imaginii cu realitatea evidentă. Dacă o compoziţie muzicală exprimă într-adevăr un simţămînt, arată el, aceasta nu o face direct, ci *deşteptîndu-l* în noi prin intermediul simţurilor asupra cărora lucrează cu mijloace sensibile. În concepţia lui Străjanu, arta este un mijloc de comunicare între oameni, sau între oameni şi realitate, iar opera se constituie ca *semn*. El arată că opera este un semn de o calitate specială, care, virtual, are o semnificaţie infinită, pentru fiecare după bogăţia sa interioară. Aci Străjanu aduce încă o dată în discuţie necesitatea educaţiei estetice : nu putem aspira către pătrunderea universului de semnificaţii al artei decît într-o stare

[72] Anghel Demetriescu, *Obiectul artei...*, p. 58.
[73] M. Străjanu, *Principii de estetică şi poetică*, I. *Estetica*, Craiova, 1893, p. 7.
[74] *Ibidem*, p. 19.
[75] *Ibidem*, p. 24.
[76] *Ibidem*, p. 118.
[77] *Ibidem*, p. 49.
[78] Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. franceză de A. Bourdeau, vol. I, Paris, 1942, § 52, p. 267. Acesta este pasajul cel mai des citat de către esteticienii români de pînă la 1900, atunci cînd abordează problemele estetice ale muzicii.

de congenialitate cu autorul operei. El definește astfel totodată arta și ca predispoziție și ca proces : « arta este facultatea ce are omul de geniu de a vedea și de a simți cu vioiciune fenomenele lumii reale, și ale unei lumi ideale, în deplina lor dezvoltare, și de a provoca în alții, prin semne materiale, aceeași vedere și aceleași simțiri » [79]. Artistul este definit în sensul teoriilor lui Taine, drept produs al mediului, reprezentant al timpului și al națiunii sale.



O lucrare care depășește cu mult prin amploare și concepție stadiul preocupărilor de estetică românești de pînă atunci se datorează lui Constantin Leonardescu : *Principii de filozofia literaturii și a artei. Încercare de estetică literară și artistică,* publicată în 1898 și elaborată începînd de prin 1893, sub forma unor eseuri apărute în *Convorbiri literare.* Prima secțiune a cărții cuprinde o sinteză a ideilor estetice din antichitate și pînă la data redactării lucrării ; este prima istorie critică a esteticii publicată la noi (C. Dimitrescu-Iași urmărise aproape în exclusivitate istoricul ideii de frumos). În secțiunea a doua, Leonardescu își expune propriile principii estetice.

Profesor de filozofie la universitatea din Iași începînd din 1873 (după destituirea lui Maiorescu în 1872 și interimatul lui I. P. Florantin) și pînă în 1907, făcînd parte din « generația tînără » a Junimii pe care o frecventase din 1879, C. Leonardescu a avut preocupări în diverse discipline filozofice, ca și în psihologie și în sociologie [80], însă dintr-o perspectivă apreciată drept eclectică și nesistematică [81]. Gîndirea sa s-a situat inițial pe poziția unui dualism psiho-fizic, sub influența școlii eclectice franceze de orientare spiritualistă, după cum precizează el însuși [82]. Ulterior a evoluat către principii materialiste, pe temeiul adîncirii teoriilor științifice ale timpului : « teoria mecanică a transformațiunii, conservațiunii și unității forței, teoria atomicității » [83], asimilate prin prisma evoluționismului darwinist.

Această redimensionare materialistă a concepțiilor sale filozofice se vădește deosebit de fertilă în estetica lui C. Leonardescu. Privind-o drept « treapta cea dintîi în ordinea ierarhică a dezvoltării științelor » — în spiritul lui Kant —, Leonardescu îi circumscrie « toate celelalte științe vecine, dintre care cea mai principală este psihologia » [84]. Lucrarea lui Leonardescu demonstrează de fapt o etapă nouă a gîndirii estetice românești : consacrarea ; e un pas hotărîtor către autonomia disciplinei. Constituirea esteticii ca disciplină științifică, cu obiect și metodă proprii, nu s-a putut săvîrși, după părerea lui Leonardescu, decît atunci cînd psihologia a putut da o explicație adecvată vieții sufletești. Estetica este definită drept o « *știință bio-psihologică* », avînd drept obiect « viața sufletească, din punct de vedere al emoționalității estetice în raport cu arta » [85]. Problema esteticii ar avea de fapt două aspecte, după Leonardescu : unul « *bio-psihologic* », celălalt *sociologic.* Primul se referă la individ : studiul unor fenomene psihice complexe, estetice, raportate « la o lege generală estetică » [86]. Al doilea aspect se referă la funcția socială a artei, și aci Leonardescu îi invocă pe Brunetière și pe Tarde, pentru a-l întîlni din nou pe Kant arătînd că prin intermediul artei se poate realiza simpatia socială. Leonardescu reproșează preocupărilor de estetică din trecut de a se fi limitat la studiul frumosului și de a-l fi căutat și în afara artei, ba chiar cu precădere în natură. Frumosul care ar trebui să facă obiectul esteticii el îl consideră pe acel « determinat de natura noastră sensibilă, concretizat prin forme create de noi — este acel, considerat în raport cu noi, iar nu în afară de geniul artiștilor și poeților » [87]. Însă el precizează totodată că obiectul esteticii este mai larg : « estetica nu este numai *știința frumosului*, dar, știința tuturor fenomenelor estetice, determinate de emoțiile estetice, și — știința, care ne explică emoționalitatea noastră, neinteresată de tot ce o înconjoară » [88]. Leonardescu încearcă astfel să imprime esteticii o direcție raționalistă, prezentînd-o ca pe un ansamblu de metode cu posibilitatea de a lămuri « trecerea noastră de la starea

[79] *Ibidem*, p. 104.

[80] Date asupra vieții și activității lui C. Leonardescu, în: Ion Petrovici, *Activitatea filozofică a lui C. Leonardescu*, în *Studii filozofice*, vol. II, București, 1909 (și în *Cercetări filozofice*, Iași, 1907); Marin Ștefănescu, în *Filozofia românească*, București, 1922; M. Bejat, *Un manual românesc de psihologie materialistă la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, în *Revista de psihologie*, an II, 1956, nr. 5; Marin Popescu-Spineni, *Instituții de înaltă cultură*, Vălenii de Munte, 1932; Iacob Negruzzi. *Amintiri din « Junimea »*, București, 1939.

[81] Gh. Epure, *Constantin Leonardescu*, în *Istoria filozofiei românești*, vol. I.

[82] C. Leonardescu, *Curs de filozofie* (prefața), Iași, 1878, p. XIII; cf. Gh. Epure, *op. cit.*, p. 527.

[83] C. Leonardescu, *Introducțiune la Metafizică. I. Metafizica, religiunea și știința*, în *Convorbiri literare*, XVIII, nr. 8, nov. 1884, p. 324; cf. Gh. Epure, *op. cit.*, p. 530.

[84] C. Leonardescu, *Principii...*, în *op. cit.*, p. 182.

[85] *Ibidem*, p. 172.

[86] *Ibidem*, p. 173.

[87] *Ibidem*, p. 174.

[88] *Ibidem*, p. 175.

conştientă la cea *subconştientă* » [89], aşa cum se întîmplă în procesul emoţiei estetice. Sub influenţa psihologismului, Leonardescu are însă tendinţa de a relativiza frumosul, considerîndu-l sub dependenţa strictă a subiectivităţii noastre. De fapt, sub dependenţa naturii noastre psihologice, precizează el, căci frumosul nu există decît în simţirea noastră, şi e o utopie a crede altfel, însă totodată simţirea se supune ea însăşi unor legi obiective care reglează activitatea psihicului. Atent la pericolul unei nuanţe idealiste, Leonardescu previne el însuşi această obiecţie; arta reflectă frumosul din natură, arată el, şi prin faptul că artistul nu-şi exprimă doar conţinutul său sufletesc, ci « simţirea sa faţă cu natura » [90]; creînd opere de artă, el se obiectivează. Plăcerea estetică o arată a fi condiţionată de prezenţa ficţiunii artistice, însă nu ca ficţiune în sine (absurdă), ci « să aibă aparenţa realităţii » [91]. Cu cît creşte coincidenţa ficţiunii cu realitatea, cu atît ar creşte şi admiraţia receptorului faţă de artă. Însă coincidenţa artă-natură nu trebuie înţeleasă drept copiere (inutilă), ci drept sugerare, adică substituire, mai puternică decît însuşi realul (« imităm cu adevărat natura — scrie Leonardescu — cînd obiectul artistic reprodus pune în joc toate facultăţile noastre, satisfăcîndu-le pe toate în urma emoţionalităţii » [92]). Leonardescu alătură *arhitectura* cu *muzica*, din punct de vedere al proporţiei imitaţiei : acestea împrumută foarte puţin de la natură — ceea ce i-ar fi determinat pe unii gînditori să le considere neimitative, observă el — însă ele « iau de la natură numai materialul, iar nu şi modelul, bazat pe măsură, pe calcul, pe armonizarea matematică a elementelor ⟨ . . . ⟩ a sunetelor, cînd e vorba de muzică » [93].

Leonardescu introduce în clasificarea artelor două criterii : un criteriu ontologic, conform căruia împarte artele în arte spaţiale (ale vederii, statice) : arhitectura, sculptura şi pictura, şi arte care se desfăşoară în timp (cele dinamice şi ale auzului) : muzica, mimica, dansul şi poezia ; al doilea criteriu este semantic — puterea de expresie ; conform expresivităţii se stabileşte o ierarhie între arte, în ordinea ascendentă : dans-mimică-muzică-poezie. Acest criteriu de fapt îl aplică numai artelor temporale. Iată cum este justificat locul muzicii în ierarhie : « muzica, deşi este energică, prin instrumentele de care se serveşte, nu ne mişcă atît de mult deodată ca poezia, fiindcă n-o înţelegem îndată, şi astfel, punem în mişcare mai mult simţul auzului » [94]. Leonardescu încearcă astfel să concilieze tendinţa formalistă cu cea psihologistă : « muzica trebuie să intereseze urechea prin combinarea sunetelor şi a ritmelor, în scop de a produce senzaţii auditive din ce în ce mai plăcute ⟨ . . . ⟩ formele exacte şi formele frumoase, care plac simţurilor noastre, iată *caracterul expresiv* al artei » [95]. Însă expresia, observă Leonardescu, înseamnă transcenderea efectelor şi căutarea unui sens mai înalt : « nu spunem nimic dacă prin operele noastre ne adresăm numai ochiului şi urechii ; — numai, cînd ne adresăm şi facultăţilor noastre intelectuale, cînd voim a le spune ceva spre a le deştepta sentimente ⟨ . . . ⟩ numai atunci exprimăm ceva » [96].

REPÈRES POUR UN HISTORIQUE DE L'ESTHÉTIQUE MUSICALE ROUMAINE (II)

RÉSUMÉ

Cette étude a pour but de mettre en évidence les contributions roumaines à l'esthétique musicale, venues de l'esthétique philosophique, au cours des trois dernières décennies du XIX^e siècle. Il s'agit notamment des conceptions de Ioan Pop Florantin, Constantin Dimitrescu-Iaşi, Vasile Conta, Anghel Demetriescu, Mihai Străjanu, Constantin Leonardescu, intellectuels ayant été en relations plus ou moins directes avec la société « Junimea » — à l'exception de Anghel Demetriescu — mais dont la pensée a évolué d'une manière indépendante.

On cherche, dans la filiation de leurs idées, celles qui sont susceptibles d'avoir influencé le développement des notions spécifiques d'une esthétique musicale.

[89] *Ibidem*, p. 177.
[90] *Ibidem*, p. 178.
[91] *Ibidem*, p. 414—415.
[92] *Ibidem*, p. 419.
[93] *Ibidem*, p. 431.
[94] *Ibidem*, p. 457.
[95] *Ibidem*, p. 458.
[96] *Ibidem*, p. 459.

PUBLICISTICA CINEMATOGRAFICĂ ROMÂNEASCĂ ÎN DECENIILE TREI-CINCI. ETAPE. COORDONATE. EVOLUȚIE

de BUJOR T. RÎPEANU

I. 1919—1940: EPOCA CRISTALIZĂRILOR; CINEMATOGRAFUL, DIMENSIUNE A LUMII MODERNE, FILMUL, «A ȘAPTEA ARTĂ»

Această amplă perioadă interbelică, care, pentru istoria cinematografului mondial, acoperă epoca « marelui mut », a apariției și expansiunii sonorului, a exploziei, apogeului și agoniei unor școli și curente cinematografice, are, pe plan național, din punctul de vedere al problemei studiate aci de noi, un caracter relativ unitar: este epoca în care în România *filmul și-a demonstrat* valoarea de artă și *s-a impus* ca un component, ca o dimensiune a lumii moderne, diversele aspecte ale fenomenului cinematografic oglindindu-se multiform în conștiința epocii.

1.1) *Publicistica românească în deceniul al treilea: diversificare și specializare.* În anii '20, ecoul fenomenului cinematografic în paginile presei românești se înscrie, din punct de vedere cantitativ, pe o curbă ascendentă ușor sesizabilă. Sînt anii cînd, alături de presa corporativă, apar și publicații specializate, de cultură cinematografică iar arta filmului începe să fie comentată în coloanele presei cotidiene, culturale sau literare. De la modeste reclame și însemnări de cîteva rînduri, ce se rezumă la anunțarea titlului unui film și a sălii unde acesta putea fi văzut, încă din primii ani interbelici se trece la pagini întregi rezervate reclamei cinematografice, la spații ample acordate mai întîi informațiilor, apoi cronicilor și studiilor pe probleme de cinematografie. *Diversificarea publicisticii* merge în paralel cu *specializarea* publicațiilor dedicate cinematografului. Primele reviste corporative, apărute încă înainte de război și care se susțineau numai pe o publicitate rudimentară, apar astfel ca modeste prefigurări ale unor reviste cu pretenții, cum încep să fie cele din deceniul al treilea *(Filmul* — 1923, *Cinema* — 1924, *Clipa cinematografică* — 1925, *Filmul meu* — 1927 etc.).

În perioada de care ne ocupăm, țelurile unor asemenea reviste devin mai ambițioase. În încercarea (iluzorie) de a-și depăși condiția, publicațiile corporative de cinema își propun ca obiectiv promovarea artei filmului, susținerea valorilor cinematografice autentice, sprijinirea cinematografiei naționale. Ele vor « să se ocupe de arta cinematografică și totodată de interesele cinematografiștilor ⟨ ...⟩, să deschidă cititorilor ⟨ ...⟩ o largă perspectivă asupra istoriei cinematografului mondial » [1], să devină « un organ de propagandă culturală în domeniul cinematografului cinstit și serios, care să nu aibă drept scop principal cîștigul unei averi » [2].

Asemenea declarații programatice marchează un nou mod de abordare a fenomenului cinematografic, chiar și în paginile presei corporative, care prin înseși datele ce-i determinau existența nu se putea rupe de servituțile publicității decît cu riscul autolichidării. Cu toate acestea, ea a trebuit să țină seama de nivelul la care se afla în acel moment conștiința cinematografică românească, de

[1] *Filmul*, 1923, nr. 1.

[2] *Scopul nostru*, în *Clipa cinematografică*, 1925, nr. 1.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 27, P. 87–95, BUCUREȘTI, 1980

aspirația generală spre înțelegerea și definirea specificului cinematografic, spre descifrarea trăsăturilor proprii filmului ca artă autonomă. Cronica cinematografică inaugurată în publicistica românească înainte de război (ne referim îndeosebi la cea din *Rampa* anilor 1915–1916, semnată de Aurel Petrescu) dobîndește și ea abia în deceniul trei funcția reală de analiză, de consemnare critică și estetică. Pe de altă parte, în paginile presei noastre, în primul rînd în revistele de cultură, se produce acum o extindere a preocupărilor pentru problemele teoretice ale cinematografului. Apar tot mai frecvent citate numele primilor teoreticieni ai cinematografului ori numele acelor esteticieni și sociologi străini de renume, care includ cinematograful în sfera preocupărilor lor, sînt consemnate tot mai des manifestările dedicate în alte țări filmului și teoriei sale.

Ecoul tendințelor din critica și estetica cinematografică europeană, ele însele propulsate în acea epocă de cineaștii și teoreticienii grupați în mișcările de avangardă, apare și în România cu precădere în paginile revistelor de avangardă. Preocuparea și îndeosebi nivelul teoretic elevat al acestor publicații le situează la loc de frunte și în cadrul mișcării de idei privind cinematograful [3]. Eliberat de reticențele și servituțile pe care aranjamentele comerciale le impuneau criticii cinematografice din aproape toate celelalte publicații, climatul dezbaterii de idei din paginile acestor reviste a creat condiții deplinei afirmări a personalităților critice, exprimării libere și competente a opiniilor. Seriozitatea și asiduitatea cu care publicațiile de avangardă (chiar dacă unele efemere) atacau problema cinematografică constituie un factor de stimulare pentru împămîntenirea unei critici și teorii cinematografice de calitate și dincolo de paginile acestora.

1.2) *Cronica cinematografică, afirmarea și profesionalizarea ei.* Către jumătatea deceniului al treilea cronica cinematografică românească își descoperă vocația analitică, își dobîndește funcția de consemnare critic-estetică, de judecată de valoare. Ea își va propune nu numai « să analizeze temeinic operele de artă cinematografică, așa cum se face și pentru teatru » [4] ci, mai mult, «să facă operă de purificare și valorificare 〈 ...〉, să lupte pentru evoluția fermă a cinematografului spre adevărata artă, să facă o critică constructivă » [5].

Atît în paginile revistelor corporative, cît și în paginile celor culturale sau ale cotidienelor (care după 1925 își vor asigura colaborări de prestigiu și cronicari cinematografici permanenți) se configurează către 1930 și îndeosebi în deceniul următor o nouă etapă în evoluția publicisticii noastre de specialitate. Este vorba de *o fixare în conștiința publicului* a gazetăriei cinematografice, de *afirmarea autonomă* și *profesionalizarea* ei, fenomen petrecut pe fundalul diversificării presei românești, al lărgirii preocupărilor ei culturale și literare, al « modernizării » publicisticii noastre în genere. În același timp, însă, această afirmare se produce în contextul unei accentuări a dependenței de publicitate, condiție materială care leagă presa și mai strîns de cinematograf, ca unul dintre principalii beneficiari ai reclamei tipărite. Relativa stabilizare a criticii cinematografice românești este ilustrată prin prezența în paginile acelorași reviste, ani de-a rîndul, a acelorași semnături la rubrica cronicii de film. Dacă revistele culturale și literare acordau — încă de prin 1925 — spațiu problematicii cinematografice și apoi rubricii permanente de cinema, după 1928, procesul se extinde la majoritatea publicațiilor. Gazetari de talent și deosebit de productivi își leagă numele de aceste rubrici : D. I. Suchianu în *Adevărul literar și artistic* și în *Viața românească*, B. Florian-Menalque, Emil Botta, Paul B. Marian și mai tîrziu Sorin Carnabel în *Vremea* ; în revistele de avangardă și în publicațiile de stînga, Șt. Roll (Gh. Dinu), B. Cehan, Gh. Ionescu și același B. Florian ; în paginile altor reviste literare și în cotidiene Gib Mihăescu, I. I. Cantacuzino, Camil Petrescu, D. Trost, I. Golea și alții [6]. De la cronichete de tipul « un film pe zi », iscălită în *Adevărul* și *Dimineața* de Șt. Roll, pînă la săptămînala cronică-studiu a lui D. I. Suchianu din *Adevărul literar și artistic* ; de la articolele cu caracter teoretic la cele îmbrățișînd problemele generale ale repertoriului cinematografic, peisajul diversificat și extins al publicisticii de specialitate din anii '30 beneficiază totodată de informația la zi datorată unor surse documentare de primă mînă, de formule grafice și de condiții tipografice îmbunătățite.

[3] G. Littera, *Preocupări de teorie cinematografică în revistele de avangardă românești*, în C.D.C., 1967, nr. 5.

[4] A. Gabrielescu, *Cronica cinematografică*, în *Adevărul literar și artistic*, 17 ianuarie 1927.

[5] V. Podeanu, *Inscripție pe un stindard*, în *Viața cinematografică*, 1927, nr. 1.

[6] Cronici cinematografice de un nivel profesional ridicat, repere importante pentru istoria publicisticii noastre cinematografice, pot fi întîlnite constant pe parcursul deceniilor trei și patru în *Cuvîntul liber, România literară, Succes, Excelsior, Unu, Fapta, Facla, Muzică și poezie, Viitorul, Cinema pentru toți, Calendarul, Ecranul, Filmul, Vitrina literară, Cadran, Le Moment.*

Accesul nestingherit al gazetarilor de film la proiecţiile publice şi la cele private (la casele de filme sau la cenzură[7]) precum şi organizarea criticilor de cinema într-o uniune profesională [8] vor contribui şi ele la formarea şi întărirea prestigiului cronicarului cinematografic.

Extinderea preocupărilor şi profesionalizarea publicisticii cinematografice sînt remarcate încă în epocă şi evidenţiate cu legitimă mîndrie de membrii breslei. În acest sens, un deosebit interes prezintă articolele program, confesiunile criticilor de cinema în care pledoaria permanentă pentru independenţa criticului în raport cu casele de filme, cu reclama plătită, cu presiunile comerciale se conjugă cu blamarea diletantismului şi a pseudocriticii, de pe poziţiile unei justificate autoexigenţe profesionale [9].

Încă în 1926, Mihail Dragomirescu constata că « pe măsură ce cinematografia se apropie tot mai mult de artă, cu atît mai mult se simte ⟨...⟩ o mare lipsă, lipsa criticii » [10]. « Ce folositoare ar fi critica cinematografică pentru cultivarea gustului public — continua el — dacă prin gestul ei energic ar înlătura filmele şterse ⟨...⟩, filmele fără sens, fără spirit, fără concepţie ». Tot pe atunci, Petru Comarnescu trasa pentru critici un adevărat program de viitor în fruntea căruia situa « pregătirea marelui public pentru cinematograful de mîine » [11]. În deceniul al patrulea, însă, discuţia se duce în alţi termeni. Acum, D. I. Suchianu arată că misiunea criticului este « de a dovedi frumuseţea operei cinematografice faţă de alţii, de a convinge cu probe şi argumente » [12], Emil Botta cere « întronarea obiectivităţii care să nu deruteze şi să fie lectorului îndreptar ⟨...⟩, să conducă pe drum drept gustul public » [13], iar Roll pretinde criticului « să fie estet priceput şi să vadă filmul descompus, în calităţile lui, în defectele lui ⟨...⟩, să influenţeze, să prepare, să argumenteze şi să rafineze gustul publicului⟩ [14]. Pe bună dreptate, observa însă George Călinescu, « o disciplină nu există decît în clipa în care i s-a definit obiectul şi tocmai acest obiect al cinematografului n-a fost încă definit »; aceasta este, scria el, « pricina pentru care nu există încă o critică cinematografică ». Continuînd analiza, Călinescu explica: « eroarea celor mai mulţi este de a confunda cinematograful cu teatrul şi a-i aplica criteriile celui din urmă. Caracterul emoţiei cinematografice nu este însă dramatic şi a face critica subiectului, a concentrării scenelor, a deznodămîntului şi a expresiei retorice este a păşi pe un teren străin ⟨...⟩. Cînd lumea se va pătrunde de esenţa poetică şi decorativă a cinematografului, se va naşte şi critica respectivă » [15].

Alături de cronicarul cinematografic şi de gazetarul specializat, unii scriitori şi oameni de cultură de prestigiu au adus o contribuţie deosebit de importantă la afirmarea publicisticii noastre de film. Numeroşi critici literari, poeţi, dramaturgi şi prozatori semnează în presă cronici şi articole, studii şi eseuri. Contribuţia lor substanţială la afirmarea criticii cinematografice româneşti a stimulat această profesiune, i-a oferit un orizont cultural mai amplu, i-a subliniat valoarea publicistică şi i-a acordat prestigiu, ajutînd-o să-şi definească obiectul şi aria preocupărilor [16]. Scriitorii-critici de cinema vor fi aceia care împreună cu cei mai buni profesionişti ai domeniului vor impune critica *de problemă*, depăşirea simplei expuneri de fapte. Camil Petrescu, de exemplu, cel care recunoştea că merge aproape în fiecare seară la cinematograf pentru că « nu cunoaşte altă plăcere mai mare ca atunci cînd stă în întunericul sălii şi urmăreşte ecranul » [17], cînd recenzează *Circul* « acestui Molière al cinematografului » care este pentru el Chaplin, înscrie firesc filmul în cadrul coordonatelor culturii universale. « Ultimul film al lui Chaplin — scrie el — egalează cel puţin *Histoire comique* a lui Anatole France cu care se aseamănă oarecum ca subiect ⟨...⟩. Aceeaşi sfîşietoare melancolie, aceeaşi ironie subtilă, acelaşi ridicol grotesc şi adînc în acelaşi timp. Dar cîtă invenţie la Charlie Chaplin » [18] ...

[7] Începînd din anii '30, unii dintre cronicarii cinematografici de prestigiu devin membrii comisiilor de avizare a filmelor, uneori chiar în calitate de preşedinţi. Nu este de neglijat aportul lor la prezentarea pe ecran a unor filme valoroase, împotriva cărora ceilalţi parteneri din comisie, reprezentanţi ai autorităţilor, ridicau obiecţii.

[8] « Sindicatul ziariştilor cinematografici profesionişti » înfiinţat prin 1929—1930 (v. Menalque, *Imagini pe ecran*, în *Vremea*, 11 ianuarie, 1 februarie 1931).

[9] Menalque, în *Cinema pentru toţi* (1932) şi *Vremea* (1933), B. Cehan, în *Succes* (1935 şi 1936) şi *Rampa* (1936), Gh. Ionescu, în *Cuvîntul liber* (1936), D. I. Suchianu, în *Adevărul literar şi artistic* (1930, 1933, 1934) semnează asemenea articole-program.

[10] M. Dragomirescu, *Critica şi cinematografia*, în *Clipa cinematografică*, 1 mai 1926.

[11] Pan Cercetătorul (Petru Comarnescu), *Estetica artei mute. Discuţii pentru viitor*, în *Lumea*, 15 noiembrie 1925.

[12] D. I. Suchianu, *Curs de cinematograf*, Bucureşti, 1931, p. 219.

[13] E. Botta, *Tot presa cinematografică*, în *Vremea*, februarie 1931.

[14] Şt. Roll, *Criticul cinematografic*, în *Facla*, 15 august 1938.

[15] G. Călinescu, *Poezie şi cinematograf*, în *România literară*, 2 aprilie 1932.

[16] Vezi B. T. Rîpeanu, *Cinema et littérature*, în *RRHA*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, IX, 1972, 1, p. 29—39.

[17] Vezi *Succes*, 1935, nr. 2 şi *Rampa*, 12 octombrie 1931.

[18] În *Universul Literar*, 3 martie 1931.

Pentru Mihail Sebastian, *Timpuri noi* al aceluiaşi Chaplin — pentru a ne menţine într-o unică zonă de referinţă — este prilejul unei apropieri între o « operă de covîrşitoare semnificaţie umană ⟨...⟩, această tragică parodiere a maşinismului », şi eseul lui Samuel Butler, *Viaţa maşinilor*. « Mi se pare — conchide după o subtilă analiză scriitorul şi cinefilul Sebastian — că niciodată această dramă nu a fost mai acut văzută decît în eseul lui S. Butler şi nici mai acut trăită decît în filmul lui Charlot » [19].

Se cere notată — în aceeaşi ordine de idei — masiva contribuţie adusă de scriitorii-critici de film în chestiunea raporturilor dintre teatru şi cinema. Mulţi dintre ei, autori dramatici, critici sau regizori de teatru, cunoscători de primă mînă ai artei scenice, fac în articolele lor disocieri de o deosebită importanţă şi de valoare egală pentru teoria celor două arte, mai ales cînd însăşi evoluţia cinematografului, odată cu apariţia sonorului, îmbogăţeşte discuţia. Oglindită amplu şi la un remarcabil nivel teoretic de dezbatere din presa noastră, noua problematică prilejuieşte publiciştilor români materiale de analiză a posibilităţilor filmului în genere cît şi a operelor cinematografice individuale, şi în cazul în care se pledează în favoarea valorii estetice absolute a filmului mut dar şi atunci cînd se formulează o adeziune integrală şi entuziastă la noile mijloace de expresie pe care le aducea sonorul.

1.3) *Publicistica deceniului patru, teren al confruntărilor ; cinematograful românesc, piatra unghiulară a dezbaterii critice.* Aparţinînd culturii şi conştiinţei epocii, cinematograful oglindeşte contradicţiile acesteia, înfruntările politice şi ideologice specifice unor vremuri frămîntate în care conflictele se ascut, tendinţele şi forţele care se înfruntă se radicalizează. Dar pe cîtă vreme producţia cinematografică românească, artizanală şi de dimensiuni reduse, nu-şi putea propune să atace frontal problemele majore ale epocii, publicistica era obligată să oglindească prompt şi activ fenomenele la zi, modul în care contradicţiile sociale, politice şi ideologice ale vremii se reflectau în repertoriul compus din filme venite de pe toate meridianele [20].

Dacă în deceniul al patrulea criticul cinematografic îşi poate permite să adopte o poziţie tranşantă faţă de comercialismul negustorilor de filme, înseamnă că poziţia sa de *purtător de cuvînt al opiniei publice* într-o problemă de cultură este alta decît cu un deceniu în urmă şi că ceva s-a modificat în contextul general în care era plasat filmul. În anii '20 ar fi fost mai greu să citim rînduri ca cele scrise acum de Camil Petrescu (şi nu numai de el) pentru a caracteriza repertoriul deficitar al unor întregi stagiuni : « Chestiile cu repertoriul de mare clasă sînt minciuni şi nu le mai crede nimeni ⟨...⟩. Ar fi necesar ca publicul să se facă simţit de patronii sălilor de spectacol. O mică manifestaţie aşa cum se obişnuieşte prin sălile de teatru, cînd sînt piese mediocre, un boicot împotriva sălilor vinovate, ar fi argumente nespus mai convingătoare pentru puţina bunăvoinţă a persoanelor cu răspundere în această chestie » [21]. Clarificarea treptată a unor probleme teoretice şi estetice privind cinematograful permit, după 1930, abordarea tuturor problemelor acestuia de pe o altă poziţie, mai exigentă, mai angajată. Definirea conceptului de *artă cinematografică* în anii « marelui mut » [22], noile aspecte estetice şi controversa suscitată de apariţia sonorului, dezbaterea *specificului* cinematografic de pe o altă platformă — un rol esenţial l-a jucat contactul cu cele mai interesante filme ale acestui deceniu, majoritatea lor prezentate în România — iată tot atîtea cîştiguri, pe planul conştiinţei cinematografice, de pe urma căreia a beneficiat în primul rînd critica cinematografică, artizană a propriei sale evoluţii. De pe această nouă poziţie dobîndită în deceniul al treilea este abordată în epocă şi problematica cinematografiei naţionale, punct central al dezbaterii critice, zonă fierbinte a unor confruntări esenţiale.

Înfiinţarea unei industrii filmice naţionale a găsit întotdeauna partizani înflăcăraţi în persoana criticilor de cinema. Nu există în istoria cinematografului românesc vreun moment de creaţie propriu-zisă sau de gestaţie, la care critica să nu fi participat. Sarcinile educative şi culturale ale filmului românesc, problemele propagandei prin film şi cele ale specificului naţional, raportarea

[19] M. Sebastian, *Între Chaplin şi Butler*, în *Rampa*, 16 martie 1936.

[20] Vezi în completare şi B. T. Rîpeanu, *Publicistica cinematografică românească a deceniului al patrulea, teren al confruntărilor ideologice, oglindă a contradicţiilor sociale şi politice în epocă*, în *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, XX, 1973, 1, p. 43—50.

[21] Amilcar (Camil Petrescu), *Stagiune*, în *Facla*, 17 octombrie 1932.

[22] Vezi pe larg B. T. Rîpeanu, *Cristalizarea conceptului de « artă cinematografică » în publicistica românească a anilor 1896—1930*, în *Contribuţii la istoria cinematografului în România, 1896—1948*, Bucureşti, 1971, p. 47—57.

cinematografului autohton la ansamblul artei româneşti, iată temele cel mai des abordate de critica noastră cinematografică care a analizat totodată atent etapele parcurse în dezvoltarea cinematografului nostru, de cele mai multe ori în termeni cinstiţi şi fermi, din punctul de vedere al intereselor culturii naţionale în ansamblul ei. A existat momentul în care se cerea cu orice preţ să se facă *film românesc* şi un altul cînd trebuia creată o *industrie cinematografică.*

Criticul şi-a angajat condeiul în susţinerea fiecăruia dintre aceste comandamente, împins de imperativele concrete ale evoluţiei cinematografului românesc, convins că « pentru cele 18 milioane de locuitori ai ţării e absolută nevoie de realizări naţionale » [23].

Din punct de vedere cantitativ, putem aprecia că în critica cinematografică autohtonă abordarea problemelor cinematografiei naţionale apare îndeosebi în articole cu caracter general şi numai rareori pornind de la analiza concretă a unui film sau a altuia [24], lucru firesc în condiţiile unei producţii relativ reduse, cînd năzuinţa spre întemeierea cinematografiei româneşti era în evident decalaj cu posibilităţile concrete de realizare. De remarcat că raportarea permanentă la cinematograful străin de bună calitate este stimulatorie pentru veleităţile unei industrii naţionale, şi nu numai prin raportarea la filmul de bună calitate, ci şi la filmul « mediu » şi mediocru care, prin opoziţie, aduce mereu în discuţie necesitatea de a elimina prin realizări autohtone asemenea produse de pe ecranele româneşti [25]. Numitorul comun al cronicilor la filmele româneşti devine demonstrarea necesităţii de a crea în România « filme bune, capabile — cum spunea Mihail Sebastian — să slujească ţara şi spiritul nostru la noi şi în întreaga lume ». Despre filmul românesc se scrie uneori cu asprime şi violenţă — combinaţiile extracinematografice sau ţinuta intelectuală dubioasă justificînd în unele cazuri asemenea luări de atitudine [26] — dar şi cu bucuria de a descoperi mugurii unui profesionalism, cu bunăvoinţa de a trece cu vederea prelungita tinereţe a filmului românesc. Cauza cinematografului românesc este scumpă criticului de cinema şi pentru a o sprijini el invocă toate argumentele.

În genere, personalitatea cronicarului cinematografic poate fi definită — în deceniul al patrulea ca şi în întreaga istorie a publicisticii noastre cinematografice — şi de modul în care el judecă filmul românesc. De-a lungul anilor, cronicile semnate de diverşii critici devin mai variate, caută să exprime un punct de vedere propriu. Dominanta comună o dă însă analiza raportării filmului autohton la realitatea noastră socială sau sufletească, la frumuseţile peisajului sau la frumuseţea omului. O adevărată obsesie a acestor cronicari este lupta împotriva idilismului şi exotismului cultivat de realizatorii români (îndeosebi atunci cînd la filmări se asociază optica unui cineast străin), ca şi lupta pentru extinderea ariei tematice, pentru folosirea tuturor valorilor interpretative şi plastice, a întregului potenţial cinematografic disponibil.

2. 1940—1944: O OGLINDĂ PE MĂSURA REALITĂŢILOR OGLINDITE

Schimbările intervenite pe plan politic în anii celui de-al doilea război mondial şi ai dictaturii militaro-fasciste au atras după ele o seamă de consecinţe negative pentru întreaga publicistică românească şi deci şi pentru cea cinematografică. Pe de o parte avem de-a face cu o reducere a volumului acesteia prin dispariţia a numeroase rubrici de specialitate (şi nu numai din pricina suspendării unor periodice de stînga) sau prin retragerea din activitate a unora dintre cei mai buni publicişti care susţinuseră cronica cinematografică a anilor '20—30'. Dealtfel, presa cinematografică cunoaşte în aceşti ani o frapantă degradare profesională. Titulari de rubrici apăruţi peste noapte — unii dintre ei direct din serviciile de publicitate ale reprezentanţei filmului german pentru România — « O.C. R. » [27] — umplu coloanele cu elogii deşănţate şi agramate la adresa filmului fascist german, încercînd

[23] Camil Petrescu, *Filmul românesc*, în *Drumul liber*, 7 martie 1930.

[24] Totuşi nu putem ignora observaţiile pertinente, de o deosebită acuitate profesională, făcute la obiect — uneori pînă la examinarea detaliilor — , pe care cronicarii cinematografici le formulează pe marginea filmelor româneşti. Secţiunea de « ecouri » cu care Filmografia adnotată *Producţia cinematografică în România* ilustrează fiecare film românesc constituie o adevărată antologie.

[25] « Este oare demn să accepţi fără nici o exigenţă artistică producţia, de atîtea ori stupidă, a studiourilor din întreaga lume, fără a încerca să creezi un studio naţional? », se întreabă Mihail Sebastian, *Bucarest ville cinématographique*, în *L'Indépendence Roumaine*, 13 ianuarie 1937.

[26] Cronicile la filmele *Ciuleandra*, *Ecaterina Teodoroiu*, *Ciocoii*, *Insula Şerpilor*, *Se aprind făcliile*, *Doamna de la etajul II* sau *Poveste tristă*, cuprind asemenea atacuri.

[27] În strînsă colaborare cu sectorul de « film şi cultură » al serviciului de propagandă şi presă a legaţiei germane din Bucureşti, O.C.R. acţiona pentru infiltrarea sentimentelor filogermane « cu scopul de a generaliza în opinia publică românească o înţelegere pentru acţiunea actuală şi viitoare a Reich-ului » (vezi A. Petri, *Penetraţia ideologici naziste în România*, în *Împotriva fascismului*, Bucureşti, 1971, p. 164).

pe această cale să atragă atenţia asupra unui cinematograf pe care publicul românesc îl detesta. Concomitent cu sistarea rulării filmelor engleze, sovietice şi, după 1941, a celor americane, și concomitent cu monopolizarea ecranelor românești de către filmele ţărilor axei, sau de către filme realizate în ţările aflate sub ocupaţie nazistă, publicistica de specialitate este orientată cu precădere către susţinerea noului repertoriu.

În 1939, despre acelaşi film — *Manège* de Carmine Gallone, puteai citi în două publicaţii diferite două păreri contradictorii. În timp ce în *Film* se scria că este « ...o producţie fără cusur. Nici o greşeală de gust. Joc impecabil al actorilor. Varietate 〈...〉. Un film important pentru publicul nostru pentru că-l informează că producţia germană îşi reia libertatea ei de altădată și incontestabilele ei calităţi de odinioară » [28], Victor Iliu condamna în *Azi* faptul că « în căutarea unei forme artistice şi a unui stil propriu, pierdute în mod decepţionant în urma arianizării și nazificării producţiei, ajungem la compromisuri jenante, dacă nu de-a dreptul ofensatoare pentru „tradiţia" artistică a filmului german » [29].

Deşi pentru reuşita propagandei favorabile filmului german se pretinde că se apelează la « formule dibace care să infiltreze acest gust şi la alte categorii de spectatori români » [30], în realitate, sub semnul propagandistico-publicitar, cronica cinematografică atinge grotescul.

Publicitatea făcută filmului de propagandă produs de cinematografia de stat a României anilor dictaturii militaro-fasciste, ignorarea filmelor româneşti ce încearcă să se sustragă acestei linii oficiale căreia regimul antonescian îi acordă o deosebită importanţă — vezi cazul *Nopţii furtunoase* şi al documentarelor turistice produse de « O.N.C. » — sînt de asemenea fenomene tipice momentului.

Şi totuşi, în acest peisaj monocord, putem descoperi, la un examen atent, unele accente ce fac notă aparte. Deşi în epocă, orice critică la adresa filmului german era considerată ca o gafă politică (urmată fiind în mod necesar de retractări din partea publicaţiei şi concedierea gazetarului incomod [31]), prin sita deasă a cenzurii se mai strecoară uneori şi aprecieri mai nuanţate la adresa filmului german şi încercarea de a opune acestuia o altă modalitate de cinema. Ici, colo apare cîte o ironie, o referire cu subtext la clasicii cinematografiei mondiale sau o comparaţie dezavantajoasă pentru filmul fascist cu capodoperele cinematografice de pe alte meridiane. Din acest punct de vedere, merită toată atenţia revista *Vremea* (îndeosebi după ianuarie 1942), care, legată de interesele liberale prin tradiţie refractare filogermanismului, reuşeşte să-şi asigure colaborarea unor intelectuali de marcă precum George Călinescu, Al. Philippide, Pompiliu Constantinescu, Victor Eftimiu, Ion Pas, Mihail Sadoveanu, Victor Ion Popa, Costin Murgescu, George Ivaşcu, Alexandru Bîrlădeanu şi alţii. Pagina de cinema cultivă o consecventă și multiformă opoziţie în raport cu linia generalizată a propagandei cinematografice oficiale. În acele vremi critice pentru cel ce scria despre film, obligaţia de a avea « ochiul limpede și spiritul liber de toate imixtiunile antiartistice de oriunde ar veni ele » [32] era un gest temerar. Dar-mi-te să încerci să fii consecvent cu un asemenea program. Şi totuşi, în plin război cu Naţiunile Unite, *Vremea* publică ample, elogioase medalioane şi portrete dedicate lui Walt Disney, Charles Laughton, Douglas Fairbanks, René Clair, Catherine Hepburn, Garry Cooper, Ginger Rogers și alţii; în plină epocă de osanale la adresa filmului fascist de orice calibru, cronicarul *Vremii* scoate în evidenţă « mediocritatea filmelor programate în ultimele luni » [33]; pentru el, « un film de propagandă, un bun film de propagandă e 〈...〉 o piesă care nu tinde să iasă din normalul mijlociu » [34]; pentru el *Tigrul din Eschnappur* e « o preluare care nu ne face să uităm prima ediţie din epoca filmului mut » [35], iar *Monumentul indian* e « la fel de mediocru ca *Tigrul din Eschnappur* » [36]; în plină epocă de transă demagogică, poţi citi în *Vremea* despre filmul german *Pentru patrie* rînduri care depăşesc nivelul zeflemelei: « Acest film cu temă pune problema renaşterii hipismului și în genere a rasei cabaline în Germania de după primul război mondial, iar paralel

[28] În *Film*, 8 iulie 1939.
[29] Victor Iliu, *Manej*, în *Azi*, 2 iulie 1939.
[30] În *Vremea*, 3 mai 1942.
[31] În memoriile sale, Marin Iorda reflectează la avatarurile de acest tip care au dus la concedierea sa în 1941 de la revista *Vremea*, unde începuse să semneze cronica cinematografică.
[32] E. Darie, *Nevoia unei publicaţii de specialitate*, în *Vremea*, 6 decembrie 1942.
[33] *La sud de Pago-Pago*, în *Vremea*, 25 ianuarie 1942.
[34] V. Robescu, *Vulpea din Clenaron*, în *Vremea*, 1 martie 1942.
[35] E. Darie, *Tigrul din Eschnappur*, în *Vremea*, 2 februarie 1942.
[36] T. V. Robescu, *Monumentul indian*, în *Vremea*, 15 martie 1942.

stăruie asupra onoarei germane, care, în finalul filmului, ia aspect de apoteoză ». În încheierea aceleiaşi cronici, se acordă ceea ce i se cuvine şi protagonistului : « Despre calul anonim — un cuvînt sincer admirativ, cu atît mai sincer cu cît ştim că nu-l va citi niciodată » [37].

3. 1944—1948: ANGAJAREA CINEMATOGRAFULUI ÎN FRONTUL GENERAL DEMOCRATIC

Citim în presa anului 1944 : « Iată-ne iarăşi pe stradă. Ca şi cum n-am fi plecat niciodată. Ca şi cum un somn lung ne-ar fi cuprins, un somn din care ne-a deşteptat libertatea. Ecranele sălilor din toată ţara au trebuit să suporte pe cîmpul lor alb acea goană mediocră a imaginilor de pe peliculele nemţeşti, italiene, finlandeze. Pelicule ce au pervertit gustul publicului şi au umplut buzunarele importatorilor şi exploatatorilor de săli ⟨...⟩. După tristele spectacole germano-italiene, realizările anglo-sovieto-americane vor da publicului românesc satisfacţia unor spectacole de artă şi viaţă ca să împlinească libertatea cucerită » [38].

Schimbarea radicală a repertoriului, prin alungarea de pe ecrane a maculaturii cinematografice fasciste şi sistarea producţiei locale de acest tip, lichidarea presei ce slujise dictatura antonesciană, calea liberă deschisă prezentării operelor cinematografice valoroase (în primul rînd celor antifasciste), revenirea în fruntea rubricilor de cronică cinematografică a unora dintre cei mai importanţi publicişti din epoca interbelică — D. I. Suchianu, Ştefan Roll, B. Florian-Menalque, S. Carnabel, E. B. Marian — şi afirmarea unei noi generaţii de critici cinematografici, în frunte cu Eugen Schileru, Victor Iliu şi Silvian Iosifescu, depăşeau cadrul unei simple, chiar radicale « schimbări de peisaj ». Ceea ce se întîmpla acum era doar o parte din complexul proces revoluţionar declanşat de actul de la 23 August care crease prielnice condiţii de dezvoltare. Era reflexul în cultură al marilor frămîntări de mase, din epocă, era afirmarea unei « noi culturi care va însemna triumful ideii de progres, ideea sub semnul căreia comuniştii puneau în zilele acelui început de ev existenţa întregii societăţi româneşti » [39].

În acest context, afirmarea deschisă, susţinerea valorilor progresiste şi revoluţionare ale filmului — pentru prima oară de-a lungul istoriei presei româneşti în publicaţii de mare tiraj, adresate maselor de cititori şi spectatori de film, maselor care în lupta politică hotărau acum mersul istoriei — reprezintă un act de integrare a publicisticii cinematografice în lupta generală democratică, reprezenta opţiunea ei revoluţionară. Confruntată cu această opţiune fundamentală, manifestă îndeosebi în paginile publicaţiilor culturale şi politice, militante, supravieţuirea în revistele corporative şi de spectacol ale epocii a unei publicistici comerciale semidocte şi agresive — să nu uităm că în perioada imediat postbelică a existat un moment de recrudescenţă a afacerismului şi în domeniul cinematografului — apare şi mai anacronică. Atît de anacronică încît nici măcar nu mai face obiectul unei polemici.

Atunci cînd criticul porneşte de la axioma : « dintre toate artele, cinematograful e cel mai apropiat de sensibilitatea şi înţelegerea maselor ; el este armata de şoc a artei ; el cucereşte masele pe seama frumosului... » [40], este firesc ca el să-şi orienteze întregul demers spre exprimarea sensurilor şi determinărilor operei cinematografice în termenii limpezi şi tranşanţi ai unei judecăţi de ordin social-cultural, cu o evidentă coloratură politică, în spiritul celor mai bune tradiţii ale criticii cinematografice « de stînga » şi foarte departe de schematismul sociologismului vulgar.

Pornind de la recenzarea unui film oarecare — *Rancho* (Fiul păcatului), Eugen Schileru demonstrează de ce melodrama, « formulă ce are la bază un anumit sentiment de culpabilitate ⟨...⟩ ignorînd orice simţ al justiţiei sociale şi al ierarhiei valorilor, reuşeşte să fie reprezentativă pentru filmul de ficţiune capitalistă » [41]. Subliniind că, pe un anumit plan, *Visul unei nopţi de iarnă* este o « valoroasă contribuţie la afirmarea posibilităţii unei cinematografii româneşti » Victor Iliu, în căutarea cauzelor neîmplinirilor acestui film, sondează în adîncime determinarea profundă, care, la noi şi aiurea — dincolo de limitele profesionale ale autorilor, dincolo de teatralitatea subiectelor

[37] E. Darie, *Pentru patrie*, în *Vremea*, 1 februarie 1942.
[38] Menalque, *Cronica cinematografică*, în *Jurnalul de dimineaţă*, 2 decembrie 1944.
[39] A se vedea Lucreţiu Pătrăşcanu, *Şcoli şi curente în cultura românească contemporană*, în *Scînteia*, 25 februarie 1946.
[40] B. Florian, *Imagini pe ecran*, în *Orizont*, 1 ianuarie 1945.
[41] E. Schileru, *Filme*, în *Contemporanul*, 18 octombrie 1946.

sau de neîncrederea în autonomia artistică a cinematografului — « imprima producției de filme nota aproape generală de banalitate și de mediocritate ». El o află în « nesocotirea intereselor artistice și culturale în numele celor industriale și comerciale, specifice întreprinderii cinematografice pe baze speculative » și nu se sfiește să arate că « acest lucru e valabil și în cazul producțiilor sporadice de la noi, care, independent de *pasiunea* profesională a cîte unui regizor, nu sînt în fond decît ieșiri negustorești pe piața comercială »[42].

În anii 1944—1948 se pune în termeni noi și problema producției autohtone. Calea artizanală și comercială este abandonată în favoarea unui cinematograf industrial, cultural și angajat. Acum exigențele sînt formulate în raport cu cinematograful național pe măsura epocii, un cinematograf pe care abia socialismul avea să-l facă să devină o realitate, dar care deocamdată începea să se prefigureze firav. Cum spunea Iliu pornind de la « funcția socială și politică a filmului », acest cinematograf urma să aibă în vedere « eficacitatea sa educativă și revoluționară ⟨...⟩ să servească scopuri politice, o reformă de structură, dinamizarea noțiunii pentru acțiuni mari și hotărîtoare ⟨...⟩ să fie expresia întreagă a realității, imaginea documentară și dramatică a ei »[43].

Direcțiile și modalitățile practice sînt prompt sugerate de critici încă din primele luni după Eliberare. « Deși sîntem în război — scriau unii dintre ei — filmul românesc ar putea să fie creat. Asemenea exemplului sovietic, operatorii și regizorii români ar trebui să însoțească trupele naționale și aliate, să înregistreze imaginile faptelor eroice, oamenii ce se ostenesc, ce suferă și mor pentru sublima idee a libertății, și să pună astfel bazele acelor cronici cinematografice care vor servi în viitor filmului românesc, educației tineretului și poporului »[44].

A pune bazele acestui nou film românesc însemna, pe de o parte, a ataca frontal « problemele de bază ale cinematografiei noastre ca *industrie* și ca artă », a înțelege o dată pentru totdeauna că « atîta timp cît cinematografia noastră se va mărgini la apariții sporadice de filme, fructe ale aventurii, ale entuziasmului, ale riscului sau întîmplării, arta aceasta va rămîne veșnic la noi o colecție de probleme nerezolvate, de deziderate, de aparențe și de deziluzii »[45]. Pe de altă parte, a face din arta cinematografică națională o artă cinematografică *contemporană* însemna nu numai « distrugerea marelui muzeu de clișee care constituie celebritatea producției naționale », renunțarea la « imposibilul sămănătorism care falsifică totul » ci și redescoperirea realităților românești de către cei care participau la transformarea revoluționară a acestor realități, cineaștii-cetățeni. Scria Eugen Schileru : « Cred că România trebuie descoperită din nou. Mai bine zis, cred că România se descoperă astăzi din nou, nu numai ca tezaur de peisaje pitorești, ci ca popor și ca ansamblu de probleme. Noi asistăm la o trezire la viață a forțelor active ale țării, împiedicate pînă astăzi să participe, exploatate și concomitent disprețuite și asuprite. Vreau să spun că problemele nu lipsesc, că un asemenea moment istoric le înmulțește, le corelează și le adîncește. Misiunea filmului românesc ar fi în primul rînd transpunerea acestor probleme, transpunerea ar fi de data aceasta opera unor actori ai evenimentelor »[46]. Se află în aceste rînduri programul unei epoci noi în istoria cinematografului românesc și, totodată, ecoul primelor filme ce prefigurau această epocă.

LA PRESSE CINÉMATOGRAPHIQUE ROUMAINE AU COURS DES 3e—5e DÉCENNIES. ÉTAPES. COORDONNÉES. ÉVOLUTION

RÉSUMÉ

L'époque où en Roumanie le film démontre définitivement sa valeur en tant que art et où le cinema s'impose comme une composante et comme une dimension du monde moderne est marquée dans l'évolution de la presse cinématographique autochtone de l'entre-deux-guerres par

[42] V. Iliu, *Un nou film românesc*, în *Scînteia*, 14 martie 1946.
[43] V. Iliu, *Rolul maselor în cinematograf*, în *România literară*, 1939, 32.
[44] E. Schileru, *Filme*, în *Contemporanul*, 24 ianuarie 1946.
[45] B. Florian, *Imagini pe ecran*.
[46] Eugen Schileru, *Pentru o producție națională*, în *Contemporanul*, 22 august 1947.

une évidente diversification et spécialisation (dès les années '20), par l'affirmation et le caractère professionnel de la chronique cinématographique en tant que principale modalité de l'acte critique, par une accentuation des contradictions idéologiques et esthétiques. Au centre de ces confrontations il y a, certes, les problèmes touchant à la création d'une cinématographie nationale, les problèmes du film roumain.

Après une période où, sur le fond des réalités créées par la guerre et la dictature militaire-fasciste, la presse cinématographique est fortement marquée dans le sens négatif (quelques nuances, çà et là, nous permettent néanmoins de déceler la présence d'une certaine résistance à la sous-médiocrité de la production de propagande allemande et italienne), le lendemain de la guerre signifie pour notre critique de cinéma aussi l'engagement dans le front démocratique général, dans la révolution matérielle et spirituelle qui était en train de s'effectuer en Roumanie.

L'évolution de la presse cinématographique roumaine est présentée dans l'étude avec des références à l'activité des représentants de marque de la critique de cinéma de l'époque, ceux qui ont réussi par leurs écrits à créer un patrimoine substantiel en ce domaine. L'importante contribution des gens de lettres et de culture, qui sur le parcours des années '20—'40 ont écrit sur le cinéma, au même patrimoine est également mise en évidence. L'étude offre aussi un tableau de l'évolution de quelques-unes des plus importantes publications de spécialité de l'époque.

VOCAŢIA POLITICĂ A CINEMATOGRAFULUI ROMÂNESC CONTEMPORAN

de RADU ANESTE PETRESCU

În cadrul unui concept mai cuprinzător, acela de « artă ca propagandă », care atestă vocaţia politică a artelor contemporane, filmul politic marchează nivelul superior al conştiinţei de sine a cinematografului, al menirii sale sociale, educative.

Un film politic — încercînd să dăm o definiţie — este, prin substanţă şi atitudine, reprezentarea cu mijloacele cinematografului a unui conflict în care se reflectă acut, inconciliabil, cele două poziţii ideologice dominante în practica social-politică contemporană [1]. Relevarea ideilor generatoare de conflict în structura filmului politic comportă atît acţiunea factorilor sociali ce *favorizează* apariţia noului, cît şi a celor de *rezistenţă*; a unor factori de *declamare*, cît şi a celor de *realizare* a temei. Mesajul politic se converteşte în valoare artistică prin descătuşarea conflictelor interioare unui eveniment social, politic, ideologic, care decantează poziţiile personajelor, pasiunile lor, dînd adevărului identificat întotdeauna cu ceea ce este nou, progresist, o intensitate maximă, iar sacrificiului pentru victoria acestuia o tensiune eroică. Personajul filmului politic este un om lucid, critic, temerar, transformator sistematic prezent în actualitate, rival al oricărei împăcări cu stările de lucruri condamnate de istorie, acuzator al moralei burgheze, militant pentru pacea şi libertatea poporului său; un erou al maselor, cu un contur adesea romantic.

Sînt foarte numeroase acele filme cărora li se pot descoperi valenţe politice şi care pot fi luate în discuţie dintr-un asemenea unghi — de la *Naşterea unei naţiuni* (regia David W. Griffith, 1914) la *Alt bărbat, altă femeie* (regia Claude Lelouch, 1975). Conceptul filmului politic are însă, aşa cum am văzut, o zonă mai restrînsă, a unui cinematograf angajat şi responsabil, implicat direct în evenimentele politice. Nu filmele care dezvăluie concepţia politică a autorului, descifrabilă printre rînduri şi încadrată unui mesaj umanist, sînt filme politice, ci acelea al căror subiect este însuşi « politicul », acelea care pun în dezbatere o idee politică de stringentă actualitate, desprinsă din realitatea curentă şi aplicabilă ei.

Se spune în legătură cu filmul politic că el ar exista ca un curent, ca o direcţie nouă în cinematografia contemporană, lucru adevărat dar nu în întregime, atîta vreme cît nu se face precizarea că spre deosebire de acele curente socio-artistice care au trăit şi s-au stins în cadrul limitat a 2—3 şcoli naţionale, filmul politic înglobînd stiluri şi genuri foarte diferite se manifestă ca o mişcare mondială; niciodată ca acum cinematograful lumii nu a fost atît de solidar în oglindirea şi influenţarea realităţii; niciodată nu s-a manifestat ca o ofensivă generală în favoarea emancipării unei

[1] Punctul de vedere al autorului nu-i alterează natura, ci scopul, existînd o întreagă filmografie cu un puternic substrat politic, ce îşi propune să contracareze influenţa forţelor progresiste asupra unor adevăruri care privesc prezentul şi viitorul umanităţii, războiul şi pacea, conţinutul democraţiei, statul şi naţiunea, eliberarea naţională şi socială etc.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 27, P. 97—105, BUCUREŞTI, 1980

societăţi umane de proporţiile celei de azi, ofensivă unitară prin conţinut şi scop, dar extrem de diversă prin mijloace, prin limbaj şi formula artistică abordată.

Da, filmul românesc a făcut şi face politică. Nu în sensul că pe întreaga lui întindere are loc un dialog sau o confruntare de idei politice. Filmul nostru este politic pentru că munca şi acţiunile noastre de fiecare zi au, în contextul lumii actuale, o finalitate politică; pentru că ţara noastră parcurge drumul construirii unei orînduiri noi, socialiste, iar programul acestei dezvoltări este un program politic. A consemna cu fidelitate marile răsturnări de valori pe care le-a produs revoluţia socialistă; a releva înţelesul major al evenimentelor care au marcat diversele etape ale înfruntării dintre vechile şi noile structuri ale societăţii româneşti, a oglindi transformările fundamentale petrecute în felul de a trăi şi de a gîndi al oamenilor, a sesiza trăsăturile morale şi sufleteşti cu care sîntem înzestraţi şi prin care ne recunoaştem ca naţie, sînt tot atîtea căi de exprimare a atitudinii cineastului român faţă de uriaşul efort făcut de partid şi popor pentru edificarea trainică a civilizaţiei socialiste în România. Tocmai această poziţie militantă cu dublă rădăcină în sfera obiectivă şi subiectivă a creaţiei îi conferă filmului românesc o viziune politică integrativă asupra vieţii noastre contemporane.

Desigur, realizarea unui cinematograf revoluţionar, de factură naţională, a fost rezultatul unui proces îndelungat, susţinut de mai multe generaţii de creatori şi inspirat de însăşi concepţia noastră despre rosturile educative ale artei filmului care, de asemenea, are un substrat eminamente politic.

Observăm, astfel, că de la primele întruchipări cu elemente artistice încă incerte dar înnobilate de sinceritatea şi ardoarea ce le însoţeau, cineaştii români s-au străduit să observe şi să pună în discuţie adîncile prefaceri din conştiinţa maselor ridicate de Eliberare la o nouă existenţă. Şirul lor de investigaţii se îndreaptă constant către o serie de zone tematice, preferate pentru abundenţa unor etape reprezentative: *şantierul — fabrica — oraşul*, loc de plămădire a noilor realităţi sociale şi a unui nou raport între muncă şi fericire; *satul*, cu modificările vaste aduse de socialism în rezolvarea conflictelor legate de proprietate şi percepţia naturii; *familia*, receptor sensibil al schimbărilor apărute în conduita morală, spirituală şi afectivă a oamenilor; *istoria*, ca dimensiune milenară a fiinţei noastre naţionale, a luptei duse de poporul român pentru libertate, independenţă şi emancipare socială. Din toate aceste zone, figurînd destine ale căror idealuri se identifică cu aspiraţiile publicului, filmul românesc a extras numeroase modele de comportament, eroi ai unor fapte şi acţiuni sociale revelatoare pentru afirmarea unui nou tip de personalitate umană: omul comunist.

O anume tendinţă de anulare a distanţei dintre « eroii model » întîlniţi pe ecran şi cetăţeanul din sala de spectacol, corelată cu plasarea acţiunii în medii ce repetă problematica lui cotidiană, îi oferă spectatorului satisfacţia de a privi personajele şi împrejurările în care trăiesc ca pe o lume imediată, familiară.

Această tehnică a selecţiei conflictelor din impactul subiectului cu realitatea, a îndestulării lor cu elemente care îndeamnă la cunoaştere şi reflecţie a devenit, treptat, un semn distinctiv pentru majoritatea operelor inspirate din actualitate. În filme cum sînt *Desfăşurarea*, *Setea*, *Comoara din Vadul Vechi*, *Puterea şi Adevărul* sau în alte opere create mai de curînd — *Cursa*, *Iarba verde de acasă*, *Clipa* —, cantitatea de probleme şi amănunte care concură la individualizarea psiho-socială a unor personaje, a relaţiilor dintre ele, ocupă un loc atît de însemnat încît numeroase secvenţe pot fi apreciate drept veritabile « citate de viaţă ». Efectul lor pe planul atitudinii etice a fost de a trezi în memoria publică o stare subiectivă de participare la evenimentele descrise, temperatura eroică a dramei amplificînd în cugetul spectatorului sentimentul de responsabilitate faţă de ziua de azi şi de mîine a patriei. Este fără îndoială unul din meritele artistice de seamă ale tînărului cinematograf românesc şi una din liniile care tind să definească profilul său de şcoală naţională.

Asimilarea tradiţiei a făcut în acelaşi timp posibilă abordarea realistă a temelor istorice, lucru anevoios pentru un cinematograf care şi-a propus de la început să înfrunte facilităţile genului. Întărind autoritatea izvoarelor scrise ca punct de plecare pentru construirea atmosferei de epocă, eliminînd subordonarea faţă de personajul pitoresc ori înzestrat cu calităţile eroului desăvîrşit şi stabilind o justă raportare a personalităţii la dinamica istoriei, cineaştii români şi-au îndreptat atenţia asupra principalelor motive, elanuri şi încleştări care compun epopeea noastră naţională. Sensul evocărilor din filmele *Tudor*, *Dacii*, *Columna*, *Răscoala*, *Mihai Viteazul*, *Cantemir*, *Vlad Ţepeş*, *Ecaterina Teodoroiu* etc. se îndreaptă invariabil spre sublinierea unei neîntrerupte legături

între curajul legendar al străbunilor și faptele de bravură mai apropiate nouă ori prezente, probînd astfel cu argumentele istoriei continuitatea virtuților eroice ale poporului român în contemporaneitate.

Componentă esențială a structurii moral-politice a omului nou, educația patriotică se află sub incidența a numeroși factori, între care artele joacă un rol de frunte. Filmul istoric are disponibilități superioare pentru formarea unui lung șir de reprezentări, convingeri și conștiințe despre patrie, despre temeliile străvechi ale neamului, prin reconstituirea momentelor cruciale ale trecutului, prilej viu, emoționant, de fortificare a cinstirii ce se cuvine eroilor, de întărire a respectului pentru cultura înaintașilor, de înțelegere a contribuției noastre la dezvoltarea civilizației în această parte a lumii. Largul circuit de contacte afective și intelectuale pe care filmul românesc îl produce și-l întreține cu istoria aduce un aport extrem de prețios la întărirea solidarității moral-patriotice a poporului, în jurul politicii naționale a partidului.

Capacitatea cinematografului românesc de intervenție directă în modelarea spirituală, etică și cetățenească a noului public a evoluat în strînsă dependență de profesionalizarea unor sectoare întregi ale producerii lung metrajelor de ficțiune, sporind în mod considerabil și influențînd deopotrivă educarea gustului estetic și impulsul maselor către cultură.

Dacă ținem seama de nivelul, întinderea și condițiile creației noastre cinematografice din primii ani ai republicii și dacă le comparăm, pe cît e posibil, cu producția altor cinematografii europene, atunci vom avea distanța istorică reală de la care am plecat. De pildă, spre deosebire de unele din țările socialiste — pentru a reduce sfera comparației la contextul unor cinematografii cu care filmul nostru are numeroase similitudini de conținut — unde momentul 1945 găsea în linii mari un cinematograf național deja constituit, arta filmului românesc, datorită situației vitrege de pînă atunci, a fost nevoită să traverseze într-un timp foarte scurt etapa unui al doilea pionierat. E greu să ne facem o idee exactă despre efortul și cutezanța acelor ani trecînd peste uriașele investiții de energie pe care le-a necesitat organizarea unei producții cinematografice stabile, garantată prin condiții optime de creație. Luptînd cu cele mai felurite opinii, care mergeau de la îndoială la neîncredere totală față de potențele filmului autohton, în conștiința cineaștilor români se conturează traseele unui program estetic, menit să ridice prestigiul filmului la același nivel cu artele tradiționale. Acest program, niciodată expus în termenii vreunui manifest de școală, dar enunțat ca o profesiune de credință în toate mărturiile scrise ce ne-au rămas de la autorii anilor '50 și evidențiat cu fiecare creație a lor, născută din rîvnă și meditație, avea în vedere un cinematograf stenic, realist, direct, care să plece de la om și prin care să transpară încrederea acestuia în viață. Împrejurările politice, luptele și înfruntările sociale ale vremii cereau însă întîi de toate dezvoltarea reportajului, a filmului anchetă și a jurnalului de actualități, adică a unui cinematograf-document cu o mare forță agitatorică.

La o privire atentă putem observa că dominarea acestor trei specii ale cinematografului, ivite din trunchiul documentarului, se repetă pretutindeni în lume, atunci cînd viața social-politică trece printr-un moment de radicalizare, ori de transformări fundamentale : îndemnul spre atitudine suplinind latura formativ-estetică a filmului [2]. Fenomenul are o explicație pur sociologică : întrucît evenimentele acute sînt prin ele înșile conținut și expresie a unei stări de spirit irepetabile, forma lor de manifestare, împreună cu acele detalii ce ne lămuresc despre comportamentul oamenilor îl preocupă acum pe orice artist militant, cu precădere. Sesizăm de asemenea că forțele politice care inspiră și conduc desfășurarea acestor evenimente sînt, la rîndul lor, interesate mai ales de valoarea propagandistică a peliculei.

Prezent pe un teren social unde acționau concepții adînc novatoare, atît în privința structurilor economice, cît și în plămădirea omului hotărît să le desăvîrșească, filmul românesc al anilor 1949—1960 s-a arătat deci mai puțin preocupat să experimenteze formule artistice inedite. Noul, ineditul, originalul se aflau bogat înfățișate în realitățile noastre sociale, reclamînd întreaga spontaneitate a creatorului. Ca urmare, sarcinile filmului românesc din anii '50 s-au concentrat în funcția de *a surprinde* transformările socialiste și de *a facilita* înțelegerea tablei de valori a noii orînduiri,

[2] Așa s-a întîmplat în cinematograful sovietic din perioada marii Revoluții Socialiste din Octombrie și a Războiului civil (1917—1922); în cinematograful francez din anii Frontului Populist (1934—1936), în faza incipientă a mișcării *free-cinema* și în toate cinematografiile contemporane din țările Americii Latine, Africii și Asiei care apelează la filmul-document de esență agitatorică.

fenomene pe care le-a *consemnat* cu fidelitate în secvențele documentarului [3], cu emoție și semnificații mai ample în spațiul « ficțiunii ».

Aprecierile cu privire la calitatea de document-agitatoric a acestei producții sînt umbrite de impresia (unora) că aportul estetic al etapei, cu mici excepții, se reduce doar la atît. Există chiar înrădăcinată convingerea unei stînjenitoare platitudini a formei. Cercetate însă îndeaproape, operele cinematografice ale deceniului nu ne oferă deloc un relief artistic monoton și nici lipsit de surprize. Inspirația, necesitățile expresiei evocă ecouri ale creației universale pe care cineaștii au încercat să le concretizeze în coduri și sinteze specifice de limbaj. Fapt este că ei au știut să utilizeze diverse procedee specifice cerute de ideea ori de sentimentul poetic al temei : astfel, deși nedefinite expres ca elemente stilistice, în *Valurile Dunării* sînt repetate mișcări de aparat, gesturi, priviri care ne conduc la stările-limită ale tensiunii, dar și la o lirică a așteptării ce amintește de Jean Vigo ; în sprijinul sugestiei poetice cu conținut eroic, Victor Iliu montează în *Mitrea Cocor* cadre de război care oscilează între concret și abstract, amintindu-ne de asocierea pudovkiniană dintre imagine și simbol ; la fel, pentru a obține impresia unei trăiri în conflict cu noile sensuri ale existenței, Mircea Drăgan folosește planul descriptiv, intersectat cu cadre-portret *(Dincolo de brazi)* ; în sfîrșit, Iulian Mihu și Manole Marcus apelează la montajul abisal pe care Jean Cocteau îl legase de neliniștea ființei umane aflate sub presiunea monologului interior *(Viața nu iartă)* ; iar Paul Călinescu eliberează spațiul *Desfășurării* de constrîngerile mizanscenei teatrale — limită obsedantă a multor producții — prin decuparea unor elemente dinamice de atmosferă, ce țin parcă seamă de lecția detaliului poetic din filmele mute ale lui Dovjenko.

Lista exemplelor nu se oprește aici. Reținem însă esențialul, și anume că, în pofida îndemnului de a cuprinde o cantitate cît mai elocventă de fapte pe care să le apropie de ochiul și sufletul spectatorului, cineaștii români fac dovada unor căutări stăruitoare în domeniul expresiei. Acum se pun bazele viitoarelor experiențe de limbaj, care vor duce la definirea unei atitudini proprii românești în plastica imaginii (Ion Cosma, Ovidiu Gologan) și, tot acum, se precizează începutul emancipării interpretării actoricești. E drept că în numeroase cazuri, grija excesivă pentru claritate, răspunderea pentru ideile puse în circulație nu i-au scutit, îndeosebi pe cineaștii tineri, de unele elanuri infructuoase, ceea ce va atrage asupra lor reproșurile severe ale criticii. Obstinata nevoie de a ne compara cu alte școli naționale — cultivată prea de timpuriu de către unii cronicari bine intenționați dar nerăbdători să opună capodoperelor străine capodopere autohtone — scotea atunci la iveală o seamă de stîngăcii, slăbiciuni și disproporții, scăpînd din vedere că o cinematografie tînără nu se raportează nici la eșecuri, nici la capodopere, ci la experiența cîștigată, că filmul românesc creștea odată cu creatorii săi, cu accesul maselor la viața culturală a țării și că, deocamdată era mai important drumul de la conținut la formă, decît raportul invers.

După 1960 încep să apară și la noi semnele unui apel direct al cineaștilor la o înțelegere mai nuanțată *a actualului* și a structurilor capabile să-l reflecte în mod adecvat. În planul expresiei, saltul s-a făcut de la simpla « figurare » a unor personaje-idee, scop sau tendință, consemnate în relație cu un anume fapt social, la « transfigurarea » acestei relații pînă acolo unde mediul propus devine el însuși sens. Mai exact, dacă personajul era în linii mari încadrat într-o « schemă de viață » și supus unui *story*, în filme ca *Setea*, *Facerea lumii*, *Duminică la ora 6*, *Răscoala* etc., eroii fac ei înșiși istoria. Observăm, apoi, că în toate cazurile amintite odată cu tema este analizat și mediul (în accepțiunea sa concret-istorică), acesta nefiind nici decor, nici fundal, ci *semnul material al temei*, așa încît pe seama unor convenții, obiceiuri, tradiții deținute de mediul filmat, în unitatea compozițională a operei își face loc o anumită cantitate de referiri și coduri etnografice, filmul dobîndind o identitate națională mai accentuată atît în planul conținutului, cît și în planul formei.

Unghiul abaterilor de la această direcție, pe care se vor înscrie majoritatea izbînzilor artistice ulterioare este extrem de îngust. Crezul în conceptul implicat de filmul politic rămîne însă intact, indiferent de evoluția preferințelor stilistice ale autorilor. Astfel, *Tunelul* (regia Francisc Munteanu), *Zidul* (regia Constantin Vaeni) sau *Ediție speicală* (regia Mircea Daneliuc), pentru a lua exemple din trei generații diferite, desfășoară firele unei narațiuni eroice, de factură politică, în vreme ce *Explozia* (regia Mircea Drăgan) construiește din vibrații succesive o metaforă a contagiunii responsa-

[3] Unele titluri sînt elocvente: *Scrisoarea lui Ion Marin către Scînteia* (Victor Iliu, 1949); *Orașul nu doarme niciodată* (Jean Miha , 1949); *Pentru industrializare, pentru socialism* (Ion Bostan, 1950); *Pămînt, oameni, apă* (Gabriel Barta, 1954); *Ultima generație de săraci* (Virgil Calotescu, 1958); *Cota 563* (Mirel Ilieșu, 1959) etc.

bilității într-un context eroic. În ambele tipuri de structuri, politicul dobîndește consistență prin obținerea tensiunii eroice, elaborarea artistică fiind omologată pe întinderea a numeroase secvențe cu cea lingvistică — de comunicare clară a mesajului *(Tunelul, Explozia)*, de alegere a unor fapte sociale disparate, care să încadreze materialul verbal în sisteme semiologice mai complexe *(Zidul, Ediție specială)*.

Predilecția pentru unitatea de măsură se dovedește a fi mai aproape de mentalitatea noastră, întreținută de cronici și balade. Zugrăvind tabloul devenirii sale, sufletul românesc și-a dezvoltat peste măsură memoria întîmplărilor, mai cu seamă eroice. Ca atare în arta, cultura și în felul de a gîndi al românului vom recunoaște mereu tiparele plăsmuite de înaintași, modele ce se repetă de la motivele confruntării cu epocile trecute, la acelea ale cugetării asupra a ceea ce va fi, de la comuniunea cu natura la tenacitatea transformării și îmblînzirii ei; descifrînd pentru fiece întrebare a existenței sale mai întotdeauna amenințată, supusă vicisitudinilor istoriei, o înfățișare poetică a pămîntului natal și un gînd răspunzător de destinul lui. Iar peste toate acestea plutește emoția legendei, care în logica poetică a faptelor deține și judecată și închipuire, și vis și chibzuință. Așa cum sesiza unul dintre criticii noștri de prestigiu, cineaștii români nu puteau să nu se facă « ecoul unei înclinații proprii poporului din care provin »[4], creația lor constituindu-se tot mai insistent ca o realitate activă a culturii noastre naționale, dar și ca o lecție continuă de conștiință pentru conștiințe, preluînd datorită popularității de care se bucură o parte din atributele clasice ale literaturii și ale teatrului.

Dinamica societății românești contemporane arată nu numai că socialismul se organizează ca o creație conștientă a maselor, ci că viața însăși are un conținut grav, profund patetic, cimentat în probleme, idealuri și acțiuni care solicită întregul nostru potențial spiritual. De aici gravitatea unor întrebări pe care ecranul le conține sau le adresează în mod deschis tuturor vîrstelor. Cu ce jertfe pășim în istorie? *(Tudor, Răscoala, Pe aici nu se trece, Puterea și Adevărul, Clipa, Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, Speranța)*. Ce înțeles să acordăm muncii, dragostei, fericirii? *(Diminețile unui băiat cuminte, Filip cel bun, Cursa, Banda de microfon)*. Există și o sancțiune tragică a faptelor *(Reconstituirea, Septembrie, Ilustrate cu flori de cîmp)*. Supunînd judecății publice idei și precepte moral-politice care corespund solicitărilor « actualului », cinematograful românesc face dovada că el însuși este creator de sentimente și atitudini morale, civice, eroice, care stabilesc legături durabile între noile realități și conștiința socială.

Menținîndu-ne în acest plan de referință, credem, alături de alți cercetători ai fenomenului cinematografic contemporan, că *Puterea și Adevărul* (scenariul Titus Popovici, regia Manole Marcus, 1972) este primul și cel mai important film care, ocupîndu-se în mod nemijlocit de actualitatea politică, încearcă un răspuns sintetic pentru complicatele probleme de viață generate de noua societate. Relevarea rădăcinilor istorice ale noului sistem și explicarea lui dintr-o perspectivă interioară, analiza relațiilor în viziunea unor situații specifice care au generat caractere specifice, opoziția față de orice codificare convențională, care să idealizeze aceste relații și caractere, sînt elemente de conduită creatoare ce au dus la recunoașterea filmului *Puterea și Adevărul* ca prototip de film politic socialist. Tensiunea eroică a filmului se constituie, de această dată, din luciditatea cu care autorii « demontează mecanismul puterii și al adevărului într-o societate ⟨...⟩ ce dă ideii de putere o semnificație inedită »[5], iar dorinței de adevăr ponderea cerută de larga democratizare a vieții noastre sociale. Densitatea istorică a filmului presupunea o rezolvare dramaturgică de factură epică. Dar ideile cu care sîntem puși în contact nu provin exclusiv din succesiunea faptelor ci în principal din organizarea unei acțiuni paralele « trecut-prezent » ce scoate la suprafață devenirea conștiințelor aflate în luptă pentru cucerirea adevărului. Amploarea temei cerea personaje cu o adîncă trăire și credință în opțiunea lor personală, care acționînd în numele puterii politice au și curajul și demnitatea de a ajunge la adevăr. Căci ceea ce filmul urmărește în ultimă instanță constituie surprinderea felului în care aceste personaje, exemplare prin manifestarea conștiinței lor, răspund la cerințele actualului. *Puterea și Adevărul* îndeplinește astfel calitatea semnificativă, de referință pentru un timp social dat.

Dar dacă filmul lui Titus Popovici și Manole Marcus conservă multiple determinări pentru a îndrepta elanul creatorilor spre cotidian, modificînd optica unora despre actualitate, lucrările apă-

[4] Ecaterina Oproiu, *Un sfert de veac de film românesc*, în *Cinematograful românesc contemporan, 1949—1975*, București, 1976, p. 19.

[5] *Ibidem*, p. 21.

rute pe ecrane după *Puterea și Adevărul*, prin afinități tematice de structură și prin asimilarea evidentă a politicului, — *Vifornița* (regia Mircea Moldovan), *Trecătoarele iubiri* (regia Malvina Urșianu), *Trei scrisori secrete* (regia Virgil Calotescu), *Un zîmbet pentru mai tîrziu* (regia Al. Boiangiu), *Zile fierbinți* (regia Sergiu Nicolaescu) — deși cuprind personaje, motive poetice și chiar idei filozofice ce ne sînt caracteristice, deși «pun în ecuație date reale, complexe, ale realității socialiste și își construiesc conflicte pornind de la o serie de contradicții specifice»[6], se situează la un nivel artistic mediu. Dramaturgia acestor filme, inspirată uneori din evenimente autentice, se decantează cu greu de balastul unei factologii neînstare să-și asume conflicte mature, înfruntări de idei și caractere profunde. Constatăm, totuși, o anumită acuitate a discursului verbal, care traduce poziții moral-politice adverse printr-o replică vioaie, scînteietoare adesea, dar care nu participă funcțional în sinteza discursului filmic.

Această împrejurare ne atrage atenția asupra progreselor făcute în domeniul dialogului de film, care progrese nu ușurează însă cu nimic sarcina regizorului de a fi autorul și instrumentul relevării spirituale a unei realități filmice. Iar aci, cu toate că se remarcă acumulări pe ansamblul creației, succesele notorii întîrzie să apară. Mulți din regizorii tinerei generații, care în Institut exersaseră fertil asupra unor teme ale actualității, au intrat pe platouri ducînd cu ei aspirații încă neconfirmate. Nu ne propunem să comentăm cauzele obiective sau subiective ce temporizează afirmarea unor creatori, pînă la vîrste la care elanul lor se diluează în lucrări minore. Vrem însă să consemnăm că în mod îndreptățit, cunoscînd rezultatele de pînă acum, toate speranțele unei școli naționale de film întemeiate pe investigarea actualului se îndreaptă spre tînăra generație. Ea singură este deținătoarea unui inedit tezaur de sensibilitate și a unei concepții inovatoare în toate compartimentele creației. De aceea în strategia celor ce veghează spre a-i da cuvîntul este necesară o mai mare stăruință în cunoașterea potențelor, idealurilor și revendicărilor estetice ale acestei tinere generații, a nevoilor ei de exprimare desprinse de platitudinea și banalitatea unor scheme sau subiecte spre care este uneori îndemnată, o superioară încredere în capacitatea moral-politică cu care este înzestrată și de la înălțimea căreia se poate adresa contemporaneității noastre prin opere cu adevărat reprezentative.

Luînd doar un singur exemplu, din multele pe care le oferă absolvenții ultimelor promoții, credem cu adîncă tărie că tema din *Rîul care urcă muntele* (regia Cristiana Nicolae) nu se înscria nici în experiența de viață, nici în tonalitatea afectivă, nici în cîmpul de expresie al autoarei. Urmarea : eclectismul stilistic al filmului. Îmbinînd elemente de pastel și melodramă, fantezie și dramatism, idilă și tensiune tragică, autoarea încearcă un ax eroic spre desfășurarea evenimentelor din August 1944. Aflată în posesia unei informații livrești suficient de bogate, ea optează pentru o frescă socială, ceea ce o ajută să armonizeze diversele accente de care vorbeam, fără a atinge însă cursivitatea necesară în relevarea caracterelor și a tragismului lor. Starea eroică se destramă în imagini plastice, neîndestulătoare pentru a obține o autentică vibrație. Rămîne în schimb un adolescent cu inima curată, care se înfioară sincer în fața strîmbătății lumii, care iubește în taină, urăște cu pumnul strîns și se dăruie patriei într-o pornire unică, absolută de clarificare cu sine, adică rămîne acea parte a filmului în care autoarea și-a depășit complexele față de subiect și eroii săi.

Dacă vocația politică a cinematografului românesc corespunde întrutotul cerințelor epocii noastre, vădind promptitudinea angajării cineaștilor din toate generațiile față de tematica cu conținut civic, patriotic și politic, nu e mai puțin adevărat că realizarea filmului politic integral necesită la rîndul ei o anume vocație în stabilirea situațiilor, a mediului social, a personajelor și a limbajului specific. Acest lucru l-au probat autorii filmului *Clipa* : scenaristul Dinu Săraru și regizorul Gheorghe Vitanidis. Urmînd linia creațiilor de excepție ale ecranului românesc, recunoaștem în ultimul film al lui Gheorghe Vitanidis nu doar o simplă contextură națională, întretăiată de liniile unui conflict politic, ci o existență socială în care se condensează experiența politică, istorică și de viață națională. *Clipa* este o operă identificabilă cu un manifest politic ; un film care aduce din nou la lumină problematica anilor '50 : a puterii, adevărului, dreptății, renovată de concluziile și maturitatea ideologică, umanistă, a unui timp social-politic ce privește cu luciditate înapoi. Distanța dintre *Puterea și Adevărul* și *Clipa* este aceea de la « nu sîntem liberi și ascundem » la « sîntem liberi și spunem », distanță ce măsoară dimensiunea morală superioară a omului socialist de azi.

[6] Valerian Sava, *Filmul politic și școala națională — o strategie a afirmării*, în *Cinematograful românesc contemporan, 1949—1975*, București, 1976.

O prejudecată de sursă teatrală a lăsat în cinematograf impresia că în primul rînd interesează ce gîndesc oamenii, apoi ce simt și abia la urmă ce fac. Din acest motiv personajul de film a fost constrîns să vorbească mai mult decît acționează, textul angajîndu-se într-o cursă explicativă a dramaturgiei filmice, demers soldat cu sancționarea vorbei. Filmul politic a inversat însă din nou raportul, progresia conflictelor avînd continuu nevoie de tribuna cuvîntului rostit, pentru clarificările de atitudine necesare. *Clipa* este unul din acele filme subordonate dialogului abundent, care în buna măsură poartă răspunderea confruntărilor dramatice. Pe suportul limbajului verbal, autorul fondează însă o semantică a expresivității spațiului românesc, stabilind între comportamentul eroilor, convingerile lor și obiectualitatea mediului, o interacțiune actualizată de sentimentul istoriei. Pentru Gheorghe Vitanidis artă politică înseamnă nu neapărat a selecta un model de viață, ci a produce asupra oamenilor un efect de « retrăire ». Ceea ce izbutește prin personajul de prim-plan, Dumitru Dumitru, care parcurge biografia unei generații cu certitudinile, îndoielile și căderile ei. Totodată el este un personaj poetic, subtil răzvrătit împotriva a tot ce ne apare exagerat-eroic, facil-novator, dăunător revoluției. Pentru întîia oară întîlnim în film nu doar un personaj reprodus într-o acțiune vie, concretă, ci eroul politic dimpreună cu destinul său; nu ciobanul și plaiul, ci ciobanul « ucis » de cioban, nuntirea lui cu moartea; cuprinderea lui într-un sistem care îi adîncește interogația dincolo de cumpăna deciziei; lupta sa eroică cu singurătatea, cu teama de adevăr, cu lașitatea, pentru curajul de a ne întoarce acasă cu conștiința curată, pentru ca puterea să nu se confunde cu dreptatea. Filmul *Clipa* statornicește un cap de pod către o nouă etapă a dezvoltării cinematografiei naționale, înscriind în filmografia ei o a doua operă politică, ce zidește viața românească contemporană, unde „nici o clipă nu este golită de noi", cum spune autorul.

În concluzie, urmărind evoluția filmului politic românesc se poate afirma că el este în momentul de față expresia unei maxime încordări a creației noastre cinematografice, stabilind cea mai sinceră și cea mai trainică întîlnire dintre artă și publicul contemporan.



Este foarte important să știm în ce moment și cu cîtă eficiență intervine cinematograful în formarea personalității tinerei generații, a gîndirii și sensibilității ei, la sporirea receptivității acesteia pentru problemele aduse în dezbatere de filmul politic. Necesitatea pregătirii sistematice a tineretului în domeniul culturii cinematografice se legitimează astăzi prin schimbarea raportului dintre artele clasice și arta filmului în favoarea acesteia din urmă, al cărei rol în circulația ideilor politice, filozofice și morale este frecvent semnalat de diverse cercetări. Dar cinematograful continuă să fie lipsit de forța ofensivă pe care i-ar imprima-o introducerea lui într-un sistem educațional de tipul pedagogiei.

A întemeia cursuri cu profil cinematografic, a forma cunoștințe despre teatru și film prin școală este deja un punct cîștigat în practica pedagogică a unor națiuni europene. Încă din 1964, în contextul reînființării secțiilor de cinematografie ale Institutului de artă teatrală și cinematografică, prof. dr. docent Mihnea Gheorghiu lansa ideea unui curs de « Cultură a filmului » pentru liceele umaniste. Un an mai tîrziu, conf. dr. Florian Potra publica o scurtă serie de articole care puneau în circulație aceeași idee. Așadar, cursul a mai fost invocat și susținut cu ardoare, însă prea devreme pentru a convinge un întreg sector al pedagogiei tradiționale și totodată prea de timpuriu pentru a se garanta unei discipline noi, atît de complexe, cadrele de specialitate corespunzătoare.

Astăzi, condițiile pledează mai stringent în favoarea cursului. Însăși pedagogia și școala românească au dobîndit în ultimul deceniu o nouă configurație. Înțelegîndu-și în termeni mult mai activi obligația de a educa o tînără generație capabilă, așa cum spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu, « să militeze cu îndrăzneală și pasiune pentru promovarea noului în toate domeniile de activitate, asigurînd astfel ridicarea patriei noastre socialiste pe culmi tot mai înalte de civilizație materială și spirituală », învățămîntul parcurge o etapă de acumulări calitative, atît în formele de organizare cît și în conținut. Rolul hotărîtor în definirea noii realități a școlii românești l-a constituit triumful concepției moderne a integrării.

În esență, integrarea exprimă însă tocmai necesitatea reproducerii, pe scena națională și la toate nivelurile școlii, a unei trăsături fundamentale a omului socialist: creativitatea, singura în măsură să ofere imaginea exactă a utilității lui sociale și a competenței actului pedagogic. Paralel, pe măsură ce înaintăm în experiența construcției socialiste, se înțelege tot mai bine faptul că omul, cu cît

este mai înzestrat sub aspectul culturii, oricare ar fi domeniul său de calificare, cu atît produsele lui sînt mai bine acordate nevoii de frumos și de perfecționare a societății noastre. Ne aflăm, cred, într-unul din acele momente ale dezvoltării învățămîntului, cînd trebuie să distingem și să anticipăm cu o mai mare precizie sensul intim, original al afirmării fiecărui elev, să racordăm acestei identificări toate mijloacele educaționale de care dispunem.

Arătînd direcțiile spre care se îndreaptă preferințele elevilor în actul lor spontan de autoeducare umanistă, estetică, o serie de studii de psihologie și sociologie a culturii de masă conduc invariabil la concluzia că tineretul consumă în contact cu producțiile artistice un timp aproape egal cu cel afectat învățăturii și că, indiferent de formația ori de ocupațiile lor, tinerii au o mai mare apetență pentru spectacolul filmic, decît pentru lecturile lirice, concerte, expoziții și chiar pentru emisiunile T. V., cînd ele nu prezintă un film, o ecranizare sau o piesă de teatru. Într-un număr al revistei pariziene *Ciné-jeunes*, din iulie 1973, care publică patru studii semnate de autori români sub titlul generic « Cinematograful și tineretul în România » sînt menționate rezultatele unei anchete ce atestă interesul sporit al tineretului nostru școlar pentru film, în raport cu celelalte activități culturale. Iată cifrele : din 1 223 subiecți, elevi între 14—18 ani ai unor școli de diferite tipuri din capitală, 65% preferă fimul, 24% preferă filmul și teatrul și 11% teatrul și celelalte activități cultural-artistice cu caracter social. Înregistrînd o sensibilă creștere a preferinței comune pentru film și teatru, procente asemănătoare am stabilit și noi în 1976, într-o anchetă efectuată cu prilejul deschiderii unui curs experimental de « Cultură teatrală și cinematografică », la un număr de 109 elevi, între 17—19 ani, din liceele « Matei Basarab », « Ion Creangă » și « Nicolae Tonitza ». Cele două generații de elevi au prin urmare aceleași preferințe. În schimb, numărul vizionărilor a sporit : dacă în 1970 un elev bucureștean din clasele superioare mergea în medie de 2—3 ori pe lună la cinema, astăzi el vede săptămînal 1—2 filme, fără a socoti programele micului ecran.

Cu toate argumentele oferite de realitate, filmul intră încă greu în vederile pedagogice ale unor profesori. Din punct de vedere metodologic, a compune o lecție de istorie, literatură, filozofie sau psihologie prin legătura predării noțiunilor de catedră cu analiza unui film politic, istoric, social, vizionat în prealabil de elevi, nu prezintă decît un interes secundar față de metodele tradiționale. Încă nu se înțelege faptul că în profilul specialistului pregătit de liceu este cuprinsă și acea sumă de sentimente, idei și deprinderi morale pe care munca le formează iar arta le fortifică în structuri de caracter complexe, armonioase.

În pofida unor astfel de opinii strict subiective, care situează interesul pentru cultura de film în afara acțiunii pedagogice, tinerii se duc totuși în timpul lor liber la spectacole, dovedind o sete sănătoasă de cultură și artă, ce nu poate fi înlocuită cu altceva și nici diminuată. Dar ce trebuie să vadă și, mai ales, cum să vadă ? în ce sistem de valori să încadreze fiecare nouă întîlnire cu ecranul ? Sînt întrebări la care școala nu ne dă încă un răspuns adecvat, deoarece nu-și propune acest lucru decît în mod facultativ. Orele de dirigenție și activitățile artistice de amatori, care ar putea să-l îndrume pe elev în acest sens, au de rezolvat alte probleme, de un alt specific și la fel de stringente. Iată o dovadă. Din testul folosit de noi la cele trei licee din capitală aflăm că 48 de elevi din 109 merg la spectacole pentru autor, 36 pentru temă, 16 pentru actori și 9 pentru ambianță. Ca atare funcționează o anumită selecție. Și totuși, același text arată că numai 18 elevi știu să definească ce este un film de autor, că doar 42 îl cunosc pe regizorul *Pădurii spînzuraților* și numai 40 elevi pot să facă distincția dintre tema și mesajul filmului *Setea* de Mircea Drăgan ; deci, ei văd foarte mult cinematograf, dar înțeleg puțin și la întîmplare.

De aceea, analiza noastră ne întărește sentimentul că o parte însemnată a elevilor nu ajung la înțelegerea conținutului real al unei opere filmice tocmai datorită greutăților pe care le au de învins în descifrarea sensurilor ei artistice și ideologice. De unde și gustul destul de pronunțat la o anumită categorie de tineri pentru acele genuri și lucrări care dezvoltă o problematică minoră, închisă în șabloane lesne decodificabile. Lipsindu-le cultura spectacolului, ei se mulțumesc numai cu anecdota. Contactul cu arta trebuie să fie însă un factor viu, în măsură a-l îndemna continuu pe elev la aspirația către țeluri înalte. Preocuparea pentru ideile majore ale epocii, gustul pentru frumos, deschiderea către modelele de viață propuse de ecranul contemporan sînt năzuințe ce trebuie nu numai să fie stimulate printr-un repertoriu bine cugetat, ci totodată orientate și îndrumate sistematic cu aceeași persuasiune pedagogică cu care de peste un veac și jumătate facem educația literară, istorică, științifică.

Desfăşurarea cursului experimental de cultură teatrală şi cinematografică, organizat cu sprijinul Inspectoratului şcolar al capitalei în cele trei licee amintite şi predat de studenţii secţiei de Arta şi metodologia spectacolului, după o programă alcătuită de catedră, a demonstrat că această acţiune este posibilă. Avînd un caracter teoretic şi practic, lecţiile s-au ţinut cu un program de 2 ore săpătmînal, în cadrul disciplinelor facultative ale elevilor din ultimul an. Discuţiile de seminar, lucrările de control şi colocviul din final au arătat că într-un timp relativ scurt elevii îşi însuşesc fără dificultate elementele estetice ale comunicării filmice, că pot să argumenteze pertinent asupra distincţiei dintre valoare şi non-valoare, ridicîndu-se la înţelegerea profundă a mesajului artistic şi ideologic al oricărei opere cinematografice.

Este de la sine înţeles că realizarea unui curs de cultura filmului şi teatrului pe plan naţional necesită mai întîi o selecţie a liceelor spre care să se orienteze o astfel de acţiune. Reuşita experimentului nostru a precizat, deocamdată, direcţiile programei analitice, formele şi metodele cele mai adecvate de predare. Credem însă, că într-o primă etapă, liceele de artă, liceele pedagogice şi liceele de istorie-filologie prezintă condiţiile cele mai avantajoase pentru continuarea experimentului şi în acelaşi timp sînt cele mai indicate să lărgească cultura elevilor cu noţiuni de artă cinematografică.

Ţinînd seama de nevoia socială de a-i crea tineretului într-un timp foarte scurt o imagine cît mai fidelă asupra complexităţii lumii noastre, de virtuţile politico-educative ale artei ecranului, de perspectivele dezvoltării culturii noastre socialiste, cinematograful este tot mai insistent invitat de viaţă la catedra liceului, a şcolii — loc activ, de fertilă întîlnire între artă ca propagandă a ideologiei partidului şi noua noastră pedagogie politică.

LA VOCATION POLITIQUE DU CINÉMA ROUMAIN CONTEMPORAINE

RÉSUMÉ

En l'insérant dans un concept plus large, celui, notamment, de « art en tant que propagande », l'auteur considère que le « film politique » se manifeste de nos jours comme un mouvement général du cinéma mondial, englobant des genres et des styles très variés.

L'étude passe en revue les 30 dernières années de l'histoire du cinéma roumain, faisant une brève analyse de quelques-uns des films les plus représentatifs d'histoire et d'actualité — depuis *Desfăşurarea* (Le Déroulement) à *Clipa* (L'Instant) et depuis *Tudor* à *Speranţa* (L'Espoir), qui ont promu un type de héros d'une exemplaire humanité.

Moment de référence de la « nouvelle époque » du cinéma national, *Puterea şi Adevărul* (Le Pouvoir et la Vérité), réalisé par le scénariste Titus Popovici et le metteur en scène Manole Marcus en 1972, est considéré comme étant le film politique le plus important de jusqu'à présent, caractéristique pour la large démocration de notre vie sociale toute entière.

La formation de la personnalité chez la jeune génération, l'augmentation de la réceptivité aux problèmes mis en discussion par le film politique et, implicitement, l'éducation conséquente de spectateurs avisés, ayant un haut degré de culture cinématographique et esthétique, forment l'objet de la dernière partie de l'étude.



MODALITĂȚI ANALITICE ALE LIMBAJULUI DRAMATIC, MUZICAL ȘI CINEMATOGRAFIC

NOI SEMNIFICAȚII ALE DRAMEI POETICE ROMÂNEȘTI

de IOANA MĂRGINEANU

« Teatrul este poezie care se umanizează ».
(Federico Garcia Lorca)

Dacă semnificația inițială a noțiunii « *poesis* » este aceea de *creație*, putem considera drama poetică o fericită îmbinare între cunoaștere și plăsmuire. Ca « o categorie a tuturor categoriilor estetice » [1], poeticul convertește catharsis-ul într-un nou sentiment, pe care Benedetto Croce îl numește bucuria frumuseții [2], eroul dramatic, de cele mai multe ori erou tragic, în drama poetică, exaltă prin destinul său dimensiunea *vitală* (în sens de vitalistă) a experienței sale umane.

Cele cinci piese abordate de noi se înscriu, fiecare prin trăsături proprii, în arcul vast al teatrului poetic, demonstrînd însăși *vitalitatea genului*, iar prin încărcătura de metafore revelatorii [3], așa cum atît de sugestiv le-a denumit Lucian Blaga, potențează *metafora scenică*, în consonanță cu structura spectacolului contemporan și cu structura spirituală a spectatorului de astăzi.



« Mintea este cel mai mare dar al zeilor ».
(Mircea Eliade, *Iphigenia*)

Intenția lui Mircea Eliade « de a depăși legenda » este confirmată prin *tensiunea lucidității* proprie eroinei sale. Operînd nu atît o simplificare a subiectului, ci mai degrabă o *esențializare* a acestuia, întoarcerea la izvoarele mitului coincide, credem noi, cu o modernizare (poate neintenționată dar realizată în primul rînd prin esențializare).

Desăvîrșirea prin dragoste și *conștientizarea* jertfei sînt stîlpii susținători ai temei centrale. Iphigenia apare astfel, în concepția gînditorului-poet dramatic ca un amalgam de luciditate și sensibilitate tipic feminină, ca un punct ardent de convergență a lui Eros și Thanatos, o tînără care luptă împotriva iraționalului, al absurdului, elogiind gloria pămînteană, omenească în numele vieții : « Mintea este cel mai mare dar al zeilor... Pentru un erou gloria și moartea eroică este adevărata viață » [4].

Mircea Eliade a creat un cadru realist și totodată simbolic, vijelia — însoțind zbuciumul permanent al eroilor. Chiar indicațiile autorului indică aceasta : « Vijelia intervine în acțiune ca un

[1] Mikel Dufrenne, *Poeticul*, București, 1971, p. 247.
[2] Benedetto Croce, *Poezia*, București, 1972, p. 31.
[3] Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, București, 1969, p. 276.
[4] Mircea Eliade, *Iphigenia*, în *Manuscriptum*, 1974, 1, col. 24.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 27, P. 107–115, BUCUREȘTI, 1980

personaj de sine stătător, capricios și neînduplecat. Nu pare deloc un fenomen natural, impersonal, se ghicește înapoia ei o voință îndîrjită »[5].

De la început sînt contrapuși cei doi termeni ai conflictului dramatic (exterior) care determină nu numai o atmosferă tensionată, ci și o tonalitate, un colorit specific : pe de-o parte, pregătirile de nuntă, elementul ritual de natură dionisiacă, pe de altă parte, pe fundalul încordării războinicilor, necesitatea (iminentă și imanentă) a jertfei — elementul ritual de natură dionisiacă și apolinică. Peste vijelia cu muget și izbucniri de vînt se aud sunetele paianului de luptă : « E un imn dionisiac, măria ta ! »[6] îi spune muzicianul lui Agamemnon.

Natura sălbatică pare a fi aceea a meleagurilor pontice : « Evohé ! Evohé !

Nu v-apropiați,
Duhuri aspre !

Duhurile codrului
Și ale văgăunilor ! »[7]

Agamemnon mărturisește : « Cîntecul acesta sălbatic mă liniștește în chip miraculos, glasurile voastre întrec talazurile mării. Strigătul vostru stăpînește furtuna »[8].

Dar vîntul nu însoțește numai tumultul războinicilor, ci și scenele cu o tonalitate mai intimă, cînd femeile sînt însetate de liniște : « Totul mi se pare atît de ciudat, atît de ciudat ! De cum am pătruns în Aulida, ne-a asurzit vîntul »[9], spune Iphigenia. Leitmotivul vîntului este rafinat orchestrat de poetul dramatic, ca un contur capricios dar ferm al unei lire, pe strunele căreia Iphigenia își cîntă farmecul dureros al iubirii : « Mamă, spune-mi dacă ochii mirelui meu ard ca două văpăi nestinse, dacă fruntea lui e luminată ca un luceafăr »[10].

De o aceeași dureroasă frumusețe clasică este « portretul imaginar » al lui Achile, un fel de « *Cîntare a cîntărilor* » rostită, de data aceasta, de către iubită iubitului, așteptînd înfiorată apropierea sa : « Ca o otravă nespus de dulce, ca un farmec de pe alt tărîm, așa mă tulbură și-mi risipește mintea apropierea lui »[11].

În însuși miezul iubirii se află sămînța morții, relația Eros-Thanatos definind evoluția ulterioară a eroinei, pe calea spinoasă a cunoașterii, potențînd dramatic raportul dintre *cunoaștere* prin iubire și maturizare prin *înțelegerea* jertfei necesare : « Cît de amară e dulceața iubirii, cît de viu se împletește dragostea cu moartea »[12].

Dacă în tragedia lui Mircea Eliade nu mai apare Oreste, ponderea lui Achile se află în echilibru cu structura tragică, arhaică și modernă totodată, a Iphigeniei. Achile apare ca un tînăr aparent impulsiv, dar cu un echilibru interior, revoltat și el împotriva iraționalului, apărător al unei legi bazate pe dreptate (divină și umană) : « Legea pe care am învățat-o eu de la zei nu se întemeiază pe nelegiuire ! ... Sînt înfometat de dreptate și de cinste »[13].

Agamemnon însuși, zbuciumatul părinte al obștii și al familiei sale, invocă luminile rațiunii : « Zeii vorbesc *minții*, nu spaimei întunecate, plăcută numai femeilor și barbarilor ! »[14].

Efortul și izbînda Iphigeniei spre înțelegere și acceptarea jertfei se datorează și ele luminilor minții : « Mi-a fost totdeauna groază de o asemenea moarte fără noroc și *fără înțeles*. Căci nu e același lucru să mori la întîmplare, înainte de vreme și să mori *jertfită fiind pentru mîntuirea celorlalți* »[15].

Izbînda Iphigeniei este în tragedia lui Mircea Eliade însăși desăvîrșirea ei în pragul marii călătorii. Și această izbîndă o apropie de o altă eroină a tragediei antice, Antigona, în ceasurile cînd își mărturisește dragostea sa de viață. Cît de apropiate, ca două surori, sînt în aceste clipe Iphigenia și Antigona ! « Călătoria noastră împreună nu va începe pe pămînt, iubitul meu. Am să te aștept, înseninată, fără lacrimi, acolo »[16], îi spune Iphigenia iubitului ei, iar Antigona își plînge moartea timpurie ca pe o întunecată nuntă în lăcaș întunecat : « O, groapă, tu ! Lăcaș al nunții mele, tu,

Lăcaș ce-mi vei fi veșnic sub pămînt !
Pornesc spre tine-acum ! »[17]

[5] *Ibidem*, col. 27.
[6] *Ibidem*.
[7] *Ibidem*, col. 9.
[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*, col. 16.
[10] *Ibidem*, col. 19.
[11] *Ibidem*, col. 21.
[12] *Ibidem*, col. 22.
[13] *Ibidem*, col. 31.
[14] *Ibidem*, col. 38.
[15] *Ibidem*, col. 42.
[16] *Ibidem*, col. 44.
[17] Sofocle, *Antigona*, în *Teatru*, București, 1969, p. 462.

Ultimul act (III) este structurat de autor în mod unitar (tablou unic), în concordanță cu natura sa catharctică. Este și unicul tablou în care « nu mai adie vîntul. A încetat » [18]. Și cerul s-a înseninat. Iphigenia se simte mai singură ca oricînd, o singurătate ce înseamnează un prim pas în celălalt tărîm, căci Achile deznădăjduit își dă seama că nici flacăra dragostei n-o mai poate deștepta. Sus, pe coasta de munte, deasupra mării, unde se află — nevăzut — rugul, Iphigenia rostește cuvintele care apropie (și îndepărtează) abordarea mitului de către Mircea Eliade de legenda Meșterului Manole: « ... Și nici nu voi fi zidită la temelia unei mărețe clădiri, ca s-o însuflețesc, să-i dau viață... Priviți, mormîntul meu nu va fi pe pămînt! Sufletul Iphigeniei va face să izbîndească și să dureze altceva, cu mult mai de preț, din altă lume! » [19].

Înglobată astfel în materia mitului autohton, Iphigenia devine și sora bună a Anei sau a Mirei, cea care prin viața ei a dat sens jertfei Meșterului Manole, dînd sens în mitul elin zbuciumului părintelui cetății, Agamemnon. Încercarea lui Mircea Eliade de a depăși legenda a reușit prin însăși păstrarea valorilor inițiale ale mitului, a reliefării potențelor sale vitale, a semnificațiilor sale umaniste. În acest sens, ultimelor cuvinte ale Iphigeniei: « Urmează-mă, iubitul meu! » li s-ar putea răspunde prin convingerea lui Achile: « Nu e dar mai de preț, ca viața! » [20].

Asistăm în felul acesta la acea reiterare a mitului, despre care vorbește Mircea Eliade. « Personajele mitului redevin prezente, devenim contemporanii lor » [21].



« Acea cunoaștere fără de margini, care ne umple nu numai pe noi, ci și lumea ».

(V. Voiculescu, *Pribeaga*)

Am dori să situăm piesa poetului Vasile Voiculescu *Pribeaga* sub același semn al *desăvîrșirii* prin iubire, al iubirii cunoaștere.

Dacă *Iphigenia* este stăpînită de vijelie, și *Pribeaga* evoluează sub simbolul mării, care se zbate, este aproape un personaj, este cea care îl aduce pe cel iubit, a cărui imagine este legată de mare. Între legendă și istorie îndepărtată, într-un Bizanț împodobit de chiparoși, piesa poate fi privită ca o ipostază a dramei poetice românești... Ea este ceea ce se numește « teatru de idei », un teatru al dezbaterii cu profunde implicații filozofice și morale, am putea spune, chiar « cu teză ». Poetul pare a pleda pentru o adevărată filozofie a iubirii « Viața este iubirea, încrederea, jertfa, topirea în altul » [22].

Putem apropia piesa de dramaturgia « extatică » a acelui « *Erlebnis* » expresionist, dealtfel și compoziția dramatică de tip « *Stationendrama* » corespunde acestei dramaturgii. Deși destul de încărcată din punct de vedere al tramei, în timp ce piesa expresionistă s-ar putea îngloba, mai curînd, unui gen de « teatru sărac », esențializarea se realizează prin acea « dezbrăcare de slavă » [23] pe care și-o propune protagonista, Irina.

Mai puțin în spiritul umilinței impuse de religia creștină, acele «fețe ale anului durerii » [24], cum sugestiv le-a denumit poetul-dramaturg, semnifică în primul rînd cunoașterea prin iubire. Eroina este discipola neoplatonicianului Fotin, unchiul ei, pentru care conceptul de Eros este mult mai complex decît iubirea, dar ea este totodată adepta Eros-ului așa cum îl cîntă înflăcărata poetă Sapho.

Amestec de aventuros baroc și romantic, această *Stationendrama* devine originală nu numai prin autenticitatea conținutului de idei, subliniind elementele de basm românesc, ci și prin seva unui spațiu și timp mitic (și mioritic), potențată de poezia picturală a indicațiilor autorului: « Pregătiri de apus uriaș umple cerul. Cu zvîcniri de lumină printre vălătuci de nori, dar încă lumină mare în văzduh ». Drumul oilor — cel pămîntean — și Drumul robilor — cel ceresc — aparțin acestei geografii arhaice, în spațiul căreia bătrînul Danubiu sau bătrînii codri sînt învăluiți de cîntul privighetorii, al cucului sau de scînteierile luceafărului. În fond, spațiului căutării exterioare îi corespunde un spațiu al (auto)găsirii interioare.

[18] Mircea Eliade, *op. cit.*, col. 45.
[19] *Ibidem*, col. 57.
[20] *Ibidem*, col. 53.
[21] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București 1978, p. 19.
[22] Vasile Voiculescu, *Pribeaga*, în *Teatru*, Cluj-Napoca, 1972 p. 292.
[23] *Ibidem*, p. 293.
[24] *Ibidem*, p. 341.

Acestui spaţiu îi aparţin vlahii, « tari şi dîrzi ca piatra » [25], urmaşi ai acelor daci despre care Lucian Blaga spune în piesa *Zamolxe*:

« Eşti ispitit să crezi că dacii
nu nasc om din om.
Natura-i plăsmuieşte singură,
ea însăşi dintr-o dată
Cum îşi face munţii ori izvoarele » [26].

Poetică este şi conturarea portretelor eroilor, ascetice precum liniile alungite ale chipurilor bizantine, însufleţite însă de flacăra iubirii. Laitmotivul mîinilor iubitului, « mîinile lui 〈...〉 mîinile lungi, albe », se converteşte astfel într-o adevărată stea călăuzitoare, simbol al unui sentiment profund, dar mai ales al unei încăpăţînate încrederi în propria capacitate de regenerare psihică şi morală.

Erou de basm şi de cronică, Ion apare în drama poetică a lui Vasile Voiculescu îndeosebi ca o omniprezenţă ascunsă dar binefăcătoare, veghind asupra destinului Irinei. Învăluit în taină, înconjurat de ceata sa de voinici sau în ipostaza grotesc-romantică a mutului de la han, ca un alt Quasimodo, « tîmp, cu gura căscată, scălîmbăindu-se » [27], cîştigă adevărata măreţie umană în scena spînzurătorii, ca într-o moralitate medievală (însăşi indicaţia poetului este: « grotesc medieval »).

Pribeaga este una dintre dramele româneşti în care investigaţia psihologică pătrunde în adîncul unor zone mai puţin luminate. Eroina mărturiseşte: « Mă cufund în mine şi mă caut. Mă migălesc şi mă descos » [28]. Structura de *Stationendrama* şi poezia naturii aspre reliefează sclipirile dialogurilor neoplatoniciene ca şi dureroasa sinceritate a căutării de sine în căutarea celuilalt, aşa cum simbolizează parabola şarpelui care « stă şi aşteaptă aţintit numai la schimbarea dinăuntrul lui, din care iese nou şi mai puternic » [29].

Apariţiile gen *deus ex machina* sau *happy-end*-ul implicînd morala basmului, faţă de care cititorul şi spectatorul de astăzi s-au detaşat, nu exclud intensitatea simţămintelor şi a reacţiilor. Autorul însuşi se detaşează de imaginea fastuoasă a unui Bizanţ, pe care eroina îl duce cu ea « în suflet, un Bizanţ curat şi sfînt, cum ştiţi bine că nu e în fapt » [30]. Locul Irinei, sub semnul poetic al Persephonei, este alături de Ion, noul domnitor al Vlahiei, unde va « începe o domnie nouă cu pace şi dreptate » [31]. Acolo îşi va putea contempla Irina izbînda şi acolo îşi va putea împlini aspiraţiile.



« În raport cu infinitul spaţiului, orice lume e o picătură de rouă. În raport cu eternitatea, orice timp e o clipă suspendată ».

(M. Eminescu, *Sărmanul Dionis*)

« Scenariul pentru un film romantic » pe care poetul Dan Botta l-a conceput plecînd de la proza eminesciană are surprinzătoarea putere de a descoperi *valenţele dramatice* ale acestei proze poetice. Este, deci, un *quod erat demonstrandum* privind interferenţa genurilor — epic, liric, dramatic.

Naraţiune, lirică sau poezie dramatică, *Sărmanul Dionis* îşi păstrează fascinaţia de operă romantică, cu sclipiri fantastice, dezbatere filozofică şi cînt de iubire. Sunetele care par a defini atmosfera romantică sînt acelea ale *Sonatei lunii*, picurate de clavir şi strecurate printre perdelele fluturînd în umbra grădinii.

Arsenalul mijloacelor de expresie artistică este tipic romantic: străzile adumbrite, cu ramuri înflorite, încărcate de rouă, tomul strîns de o legătură veche « *Architecturae cosmicae sive astronomiae geocentricae compendium* », piatra inelului ale cărei străluciri reflectă razele lunii, curtea invadată de ierburi sălbatice, în sfîrşit, suava făptură a Mariei, ca o nouă Ofelie. Paloarea eroilor, atît de potrivită cu peisajul selenar.

[25] *Ibidem*, p. 331.
[26] Lucian Blaga, *Zamolxe*, în *Opera dramatică*, Sibiu, f.a., p. 46.
[27] Vasile Voiculescu, *Pribeaga*, p. 373.
[28] *Ibidem*, p. 312.
[29] *Ibidem*, p. 293.
[30] *Ibidem*, p. 394.
[31] *Ibidem*, p. 389.

Apoi, deodată, acel *flash-back* spre veacul de mijloc, în care Dionis exclamă cu un patos faustic : « Toate virtualitățile sînt în noi » [32]. Elementelor romantice li se adaugă tema goetheană a « sufletului frumos », conferind echilibru clasic, mai ales în raport cu antiteza romantică. Maestrul Ruben îl asigură pe discipolul său : « Te-ai împodobit cu o învățătură mai de preț decît a cărților » [33].

Și de data aceasta, ca o dimensiune fundamentală, *desăvîrșirea* prin iubire-cunoaștere, temă proprie nu numai *dramei poetice*, ci și *dramei-dezbatere*. În contrast cu natura selenară a iubirii, natura solară a cunoașterii : « Simt cum mintea mi se face clară ca o bucată de soare » [34].

Dan-sufletul și Dan-umbra ca motiv romantic al dublului, Dan devenind o altă ipostază a Luceafărului, strălucitoarea călătorie celestă, asemenea unei priveliști leonardești, dar și cu însemnele unei călătorii dantești, apoi, deodată, căderea, sfîrșitul visului.

Hieratismul tablourilor, nelipsite de violența contururilor, se preschimbă în tonalitatea pătimașă a uciderii celuilalt. Această clipă concentrează întreaga semnificație *socială* a *Sărmanului Dionis*. Compătimit în saloanele iluminate ale balului, tînărul sărac avea să treacă (în plan oniric, dar și virtual) la fapta ce îl va obseda nu numai pe el : : « Am ucis un om, am ucis un om ! » dar care o va urmări și pe tînăra fată bogată și nefericită : « Steaua aceasta mă înfioară » [35].

Ultima imagine, aceea a trăsurii care se pierde în depărtare « sub lucirea magnetică a stelei »[36], încheie cercul fascinației romantice. Și de data aceasta ne aflăm în fața unei structuri de *Stationendrama* — călătoria în timp și spațiu fiind potrivită acestei variante de *Bildungsroman*. Modelul goethean al mitului faustic, experiența poetului în *Visul* strindbergian, rătăcirile lui Peer Gynt în drama ibseniană, ipostazele lui Orlando în romanul Virginiei Woolf ar fi cîteva exemple edificatoare.

Amestec de alegorie medievală, fragment clasic neoumanist, dar mai ales incantație poetică romantică, *Sărmanul Dionis* cîștigă în « scenariul » lui Dan Botta o *viziune modernă* în abordarea unor teme și motive clasice. Integrîndu-se organic în acel « *corpus* » al teatrului poetic cultivat de Dan Botta și cuprins nu întîmplător într-un volum de teatru, acest « scenariu pentru un film romantic » își așteaptă creatorul care să-l transpună scenic sau pe ecran, conform unor « afinități elective », îmbogățind astfel tezaurul teatrului și al cinematografiei naționale cu o operă de profunde semnificații filozofice și sociale și cu o rafinată paletă stilistică.



«Fii izvor în margine de drum».
(G. M. Zamfirescu,, *G.R.8*)

« Fructificată de fantezia poetică », așa cum avea s-o definească Eugen Lovinescu [37], citită într-un cenaclu al « Sburătorului » acum o jumătate de veac, *G.R.8*, « Glumă neverosimilă cu dragoste și moarte », poate fi integrată teatrului poetic, dincolo de orice situare în aria teatrului expresionist.

Ea ilustrează năzuința lui G. M. Zamfirescu privind chemarea literaturii dramatice de a ne oferi « viața în esență » [38], angrenînd « într-o acțiune sintetică — caractere tot așa de sintetice », ca și direcția deliberat antinaturalistă : « [această piesă] nu a vrut cu o încăpățînare de catîr să fie o copie de pe natură » [39].

Încercărilor de a preciza genul piesei (pe frontispiciul piesei tipărite în revista *Manuscriptum* se află întrebarea : « *G. R. 8* » *o piesă politică?*) nu dorim să le adăugăm încă o ipoteză, opinia noastră înclinind mai degrabă către specia dramatică abordată în studiul de față —drama poetică, în același timp, teatru de idei, teatru-dezbatere.

Dimensiunea poetică a piesei (ce nu poate fi contestată) este implicată nu numai în tema piesei (acțiunea unui grup revoluționar, așa după cum indică și titlul), dar și de *dezbaterea* acestei acțiuni, căci aici zac atît virtuțile cît și unele rezerve exprimate față de piesă. Autorul și-a propus ca eroii săi să dezbată (și mai puțin să acționeze) problematica revoluției, în cadrul căreia voința, sacrificiul, am spune cu o idee proprie lui Ernest Hemingway — viața trăită periculos — în slujba

[32] Dan Botta, *Sărmanul Dionis*, în *Scrieri*, III, București, p. 295.
[33] *Ibidem*, p. 322.
[34] *Ibidem*, p. 323.
[35] *Ibidem*, p. 330, 331.
[36] *Ibidem*, p. 332.
[37] Eugen Lovinescu, *Memorii*, II, în *Scrieri*, II, București, 1970, p. 354.
[38] Cf. *Manuscriptum*, 1979, 4 (37), p. 48.
[39] *Ibidem*.

unui ideal, a unei cauze superioare, sînt predominante. Unul dintre eroi afirmă: « De vrei să cunoşti farmecul vieţii, apropie-te cît mai mult de moarte »[40]. Sau altă afirmaţie, făcută pe un ton lipsit de orice patos: « Să căutăm suferinţa regeneratoare. Numai aşa ne vom ridica mai presus de noi, numai aşa va porni din mijlocul nostru fapta care să cutremure şi să transfigureze mulţimile »[41]. Este o idee şi un mod de exprimare ce ne amintesc de piese ale dramaturgiei expresioniste ca *Omul-masă* de Ernst Toller sau *Gas* de Georg Kaiser, faţă de care dramaturgul român valorifică un potenţial *poetic* al dialogului, ce conferă originalitate şi căldură textului.

Acest stil pe care l-am putea defini drept un *stil poematic* cultivă simbolul (cuibul, furtuna, floarea), metafora (însăşi metafora revoluţiei) şi chiar alegoria (personajul Domnul, amintind de Domnul mascat din piesa *Trezirea primăverii* de Frank Wedekind). Piesa este străbătută de poezia morţii, aceasta nu duce însă, neapărat, la o paralelă cu dramaturgia expresionistă. Poezia naturii potenţează caracterul vitalist al majorităţii personajelor. Dacă Ioana se simte « ca o moartă întîrziată » printre ceilalţi, Simona are convingerea că « dincolo de izbîndă va începe adevărata dramă »[42]. În timp ce unul dintre eroi « a întins mîinile dornic şi mîinile i-au rămas goale ca două cuiburi în toamnă », Simona a lăsat « ceva din sufletul ei la fiecare cotitură de drum »[43]. Nu asistăm la o dramă a incomunicabilităţii, ci la căutări de comunicare prin aderenţa la idealuri comune care cer sacrificiul suprem.

Multe replici lungi (cu o adevărată funcţie « terapeutică », un personaj mărturisind: « Ce spui tu e o doftorie pe rană »[44]), ca şi imagistica bogată lasă uneori senzaţia de livresc, nefiind totuşi lipsite de o intensitate dramatică. Însăşi gradaţia aşteptării încordate, modelarea timpului în scurgerea tensionată a orelor, a minutelor, a secundelor constituie elemente dramatice: « Uneori am impresia că toate ceasornicele încremenesc, că aripa vremii încremeneşte, frîntă peste mine... Alteori toate ceasornicele lumii îmi bat în tîmple, grabnic, asurzitor şi grabnic pînă la nebunie »[45].

Eroii pot fi încadraţi în familia spirituală a eroilor problematici, mai puţin în aceea a oamenilor de acţiune, comentînd nu numai actul pe care intenţionează să-l înfăptuiască, ci (auto)-comentînd geneza şi cristalizarea acestuia, devenit, în ultimă instanţă, (aproape) un act gratuit. În acest sens, una dintre replicile lungi, specifice stilului piesei, ne apare grăitoare, introspecţie gravă, neliniştită, confesiune, aspiraţie, cuprinde miezul ardent al unui crez social, întemeiat pe ideea fraternităţii. Dar acest crez este rostit în pragul unei situaţii-limită, cîştigînd un intens dramatism. Şi cît de caracteristice personajelor din piesele sau romanele lui G. M. Zamfirescu sînt cuvintele ce îl apropie pe erou de moarte: « ... aşa cum va surîde, sub flori şi sub candeli, sufletul de acum, sufletul de la peşteră, sufletul cu miresme de cîmp — pe care-l latră cîinii oraşului, pe care-l muşcă dinţii vremii »[46].

Ridicată pe scîndurile scenei, încărcătura dramatică pe care o reverberează verbul poetic se face, fără îndoială, simţită, dincolo de fiorul tragic al întrebărilor existenţiale sau de credinţa fanatică a eroilor într-o lume pe care au visat-o şi pentru care se sacrifică. Se va realiza atunci, ceea ce autorul considera o problemă esenţială pentru literatura română: « Şi acum, independent de valoarea ori scăderile literare ale acestei ,,glume neverosimile'', idealul social preconizat de *G.R. 8* rămîne pentru noi, scriitorii români, o problemă asupra căreia ar trebui să revenim cît mai des »[47].



« Aici stelele au mirosul pământului răscoli) de furtună ».

(Mihai Măniuţiu, *Avram Iancu*t

Coborît din universul dramaturgiei lui Lucian Blaga, poemul dramatic *Avram Iancu* al tînărului regizor şi dramaturg Mihai Măniuţiu aparţine *teatrului politic*, supunînd unei dezbateri de înaltă temperatură problematica raportului dintre personalitatea istorică şi colectivitatea căreia îi aparţine, aspecte fundamentale ale puterii, ale revoluţiei, idealul libertăţii naţionale şi sociale.

[40] G. M. Zamfirescu, *G.R.8*, in *Manuscriptum*, 1979, 4 (37), col. 2.
[41] *Ibidem*, col. 18.
[42] *Ibidem*, col. 30.
[43] *Ibidem*, col. 10, 11, 12.
[44] *Ibidem*, col. 13.
[45] *Ibidem*, col. 33.
[46] *Ibidem*, col. 54.
[47] Cf. facsimil, *ibidem*, col. 54, 55.

În acest sens, am putea alătura piesa fragmentului dramatic eminescian *Mureşanu*, atît ca sferă tematică, precum şi din punct de vedere al mijloacelor de expresie artistică.

Text de largă respiraţie (structurat în 5 acte, fiecare în mai multe scene), cuprinzînd personaje istorice ca şi personaje simbolice ale unui timp şi spaţiu mitic românesc, *Avram Iancu* al tînărului creator vine să se adauge unor opere valoroase integrate teatrului poetic. Ne gîndim îndeosebi la *Lupii de aramă* de Adrian Maniu şi *Pribeaga* de Vasile Voiculescu, ca şi la diversele ipostaze dramatice ale unor legende sau balade, dezvăluind şi prin transpunerea scenică [48] deosebite virtuţi teatral-scenice.

Eroii principali sînt Avram Iancu, aureolat de legendă, măreţ şi, în acelaşi timp, uman, puternic şi fragil, figură de mit şi demitizare, nu în sensul « coborîrii de pe soclu », ci devenind contemporanul nostru şi Moţii — erou colectiv :

« Ei sînt în munte
⟨. . .⟩ Ei sînt în izvor
⟨. . .⟩ Ei sînt pe creste şi în peşteri

iar « rîurile curg spre dezmărginire » [49].

Moţii par a fi făuriţi în acelaşi chip ca dacii din piesa *Zamolxe* de Lucian Blaga :

« El nu trăieşte.
El se trăieşte,
Putere smulsă din potirul uriaşei firi » [50].

Piesa constituie un zguduitor dialog al omului cu natura, tot astfel cum în *Scrisoarea a III-a* « rîul, ramul » îi ajută pe români în lupta lor pentru apărarea patriei. Destinul omului hărăzit să conducă lupta Moţilor pentru eliberare este pus sub semnul fulgerului, al stelei, al arborelui, al muntelui, al izvorului. Însuşi portretul său fizic şi moral este astfel dăltuit :

«Şi eu tot chipul mi-l amintesc.
Era tăiat la mijloc
de un fulger de lumină.
⟨. . .⟩ Munte de om,
Înfrăţit cu muntele ! » [51].

Astfel construit, eroul « se trăieşte » într-un timp mitic, de fapt un timp subiectiv devenit timpul « nostru » :

« O clipă-mileniu
E odihna tuturor ⟨. . .⟩
⟨. . .⟩ Mărturisesc că totul a fost un mileniu.
Şi totuşi numai o zi.
Avram Iancu e pasărea care-n dorul mileniului
S-a făcut om
O zi-mileniu » [52].

Spaţiul mitic cuprinde personaje alegorice — Domnul Ţărînii, o ipostază autohtonă a Spiritului pămîntului, Maica Pelaghia, o Mumă a codrilor, soră bună cu Mumele goetheene, Orbul, înrudit cu Tiresias şi cu mesagerii tragediei antice greceşti, Tînărul zănatic, frate bun cu Lunatecul din *Zamolxe*, Mama şi Iubita, descinzînd parcă din galeria personajelor « fără nume » ale dramaturgiei expresioniste.

Personajele « reale », atestate de documentele istoriei apar şi ele « modificate » în raport cu substanţa poetică din care sînt plăsmuite : cărturarul George Bariţiu, omul de idei, îl vede pe erou

[48] Premiera pe ţară la Studioul de Teatru al I.A.T.C. « I. L. Caragiale » Bucureşti, stagiunea 1978/1979, regia: Alexandru Dabija, scenografia: Doru Păcuraru, în distribuţie: Adrian Pintea, Şerban Ionescu, Valentin Teodosiu, Nicolae Tuţă, Ion Colan, Florin Călinescu, Constantin Brînzea, Nicolae Urs, Ely Măguleanu, Dinu Manolache, Răzvan Vasilescu, Marcel Ireş, Marius Bindea, Adriana Trandafir, Mirela Gorea, Mariana Buruiană.

[49] Mihai Măniuţiu, *Avram Iancu*, în *Buletin I.A.T.C.*, 1977, p. 306.

[50] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 45.

[51] Mihai Măniuţiu, *op. cit.*, p. 294, 296.

[52] *Ibidem*, p. 320, 432.

ca pe « Craiul-bun-al-stropului-de-rouă-al-dimineţii », revoluţionarul Buteanu, exaltat şi totodată lucid are convingerea că « Sîntem hărăziţi/ unui zbor peste trepte »[53].

În acest spaţiu mitic, teluric şi cosmogonic în acelaşi timp, metafora apare puternic potenţată prin « obiectele-semn » : furcile — metaforă a împilării şi a revoltei, opaiţele Moţilor — ca mici focuri vestitoare, « ciubărul-suflet », « fluierul-suflet », « masa-suflet », « leagănul-suflet » — (« Arborele e sufletul Moţului »).

Alături de scene întîmplate într-o realitate istorică precis definită, în care Bălcescu, Căpitanul împărătesc sau delegatul Dragoş folosesc fie un limbaj oficial-convenţional, fie un limbaj de vizionar, estompat de luciditate, există scene de vis (visul lui Vasváry, nălucirea lui Iancu, Baia de abur), de coşmar (întîlnirea cu împăratul — de un colorit grotesc), scene de mit sau de legendă (plimbarea prin pădure, dialogul cu vipera, Iancu şi Maica sa, Iancu şi Domnul Ţărînii.)

Caracterul de ritual folcloric adînceşte factura poetică a textului — corul femeilor buciumane sau bocetele-refren care conţin nucleul legendei :

« În pădure
Toate păsările dorm
Numai una n-are somn
Cată să se facă om.
. . . .
Cîntă mierla printre peri
Iancule, încotro meri ?
Cîntă mierla printre nuci
Iancule, unde te duci ? »[54]

Mitică este şi vieţuirea întru eternitate a eroului şi nu numai a sa şi în aceasta constă unitatea indestructibilă dintre erou şi popor :

« Om ca Iancu n-are moarte
C-aşa i-a fost scris în carte.
. . . .
Atîta timp cît oamenii vor muri
Eu voi crede în nemurirea lor.
Asta e
credinţa şi
dragostea mea
pentru dînşii »[55].

Dintr-o substanţă mitică este făurită însăşi fiinţa eroului. Maica şi Iubita « moşesc trupul, neînsufleţit »[56], se produce o dedublare datorită căreia Iancu cel Bătrîn « îl naşte » pe Iancu cel Tînăr dialoghează cu el, dar ultimul vers al piesei subliniază unitatea de monolit a eroului :

« Unul
nedespărţit de el însuşi
Crai străvechi
Nou-născut
Crai al munţilor de apus
în fapt de răsărit »[57].

Mit, legendă, teatru politic-documentarist, poemul dramatic *Avram Iancu* constituie încă un argument că metafora revelatorie potenţează semnificaţia istoriei ca o geneză şi devenire a umanităţii. Fiind ceea ce Georg Lukács numeşte « concilierea în dramă a poeziei şi istoriei »[58], devine, în primul rînd, o metaforă a luptei şi a încrederii în victorie.

[53] *Ibidem*, p. 308, 310.
[54] *Ibidem*, p. 422, 426.
[55] *Ibidem*, p. 429, 315.
[56] *Ibidem*, p. 438.
[57] *Ibidem*, p. 440.
[58] Georg Lukács, *Specificul configurării oamenilor în dramă*, în *Romanul istoric*, Bucureşti, 1978, p. 158.

Drama poetică vieţuieşte şi astăzi, răspunzînd *setei de poezie* a oamenilor. Întoarcere la surse şi privire în viitor, metaforă şi dezbatere, drama poetică se dovedeşte a fi o specie viabilă a teatrului, către care se îndreaptă din ce în ce mai mulţi regizori, actori, scenografi. Şi, ceea ce este o reală bucurie, teatrul poetic îi atrage pe tinerii creatori, în aspiraţia lor spre autodesăvîrşire, spre comunicarea deplină cu spectatorii.

NOUVELLES SIGNIFICATIONS DU DRAME POÉTIQUE ROUMAIN

RÉSUMÉ

Le drame poétique constitue une espèce théâtrale dont la viabilité (et, implicitement, la vitalité) est confirmée par l'intérêt croissant que lui témoignent de nos jours les hommes de théâtre. Nous avons abordé cinq pièces de la dramaturgie roumaine que nous avons inscrites dans l'aire plus ample du drame poétique, étant à la fois des *drames-débats*, tenant du théâtre d'idées et présentant une évidente dimension politique. Les *métaphores révélatrices* du texte dramatique donnent de la potentialité à la *métaphore scénique*, en conformité avec la structure du spectacle contemporain et la structure spirituelle du spectateur de nos jours. Nous avons été préoccupés par certaines structures similaires (du type « *Stationendrama* ») ainsi que par certaines dissociations concernant les éléments poétiques impliqués dans le drame.

La tragédie *Iphigeni* par Mircea Eliade, nous l'avons située sous la tension de la lucidité, étant un retour aux sources en même temps qu'une réitération du mythe, créant un harmonieux assemblage du mythe grec et du mythe autochtone.

La pièce du poète-dramaturge Vasile Voiculescu *Pribeaga* (L'Exilée) circonscrit dans un espace et un temps mythiques une problématique philosophique et éthique intensément dramatique et profondément psychologique.

Dans la vision du poète-dramaturge Dan Botta, *Sărmanul Dionis* (Pauvre Dionis) met en relief, avec originalité, les interférences de divers genres : épique, lyrique, filmique, nous offrant les ressources d'une transposition scénique et cinématographique aux profondes significations philosophiques et sociales, aux vertus artistiques incontestables.

La pièce *G.R.8.* de G. M. Zamfirescu, par sa puissante combustion intérieure, met dans les termes du drame quelques problèmes majeurs de la révolution, du rapport entre la vie et la mort, de la capacité de sacrifice. Nous avons défini le style de la pièce comme un style poématique, d'après la nature problématique des héros, au service d'un idéal supérieur.

Le poème dramatique *Avram Iancu* par Mihai Măniuţiu, ouvrage récent de la dramaturgie poétique, avec une prégnante dimension politique, s'inscrit dans la filiation de la dramaturgie de Blaga, mettant en valeur le caractère rituel folklorique, alternant le plan historique concret avec celui symbolique, mythique.

Répondant à la *soif de poésie* de l'homme contemporain, ainsi qu'à sa *lucidité* dans le *débat* des grands problèmes de l'homme et de l'humanité, le drame poétique — espèce datant des temps les plus anciens — n'a pas perdu sa fraîcheur et sa force d'attraction.

DOUĂ SECVENȚE ANTOLOGICE ÎN *MOARA CU NOROC* DE VICTOR ILIU

de ION LAZĂR

Printre însemnările rămase de la Victor Iliu (adunate de Bianca Sofia Iliu și George Littera sub titlul *Fascinația cinematografului*)[1] găsim următoarele : « În metoda de compoziție a montajului am urmărit (e vorba de *Moara cu noroc* — n.n.) cu toate puterile mele să obțin continuitatea acțiunii. E o chestiune fundamentală a măiestriei artistice la noi »[2]. Și cîteva rînduri mai jos. « Principiul călăuzitor în întreaga compoziție a filmului, în procesul sintezei artistice, a fost *legătura dialectică* a imaginilor cu *spectatorul* »[3].

Ne putem întreba imediat în ce fel se admit reciproc aceste două afirmații *(continuitatea acțiunii* și respectiv *legătura cu spectatorul)* dar mai ales dacă, prin această ultimă observație, nu ne întoarcem, oare, la camera imobilă a lui Méliès. Prevăzător, Iliu ne avertizează, vorbind de astă dată despre « optica teatrală asupra filmului », arătînd că odată, la noi, « cinematograful era privit de pe scena de teatru sau din stal ca un derivat »[4]. Cu acest respect pentru legătura cu spectatorul (« montajul relativ », cum îl numește regizorul) nu ne-am putea lua dreptul de a indica terenul unei contradicții ori măcar al unei inconsecvențe de gîndire? Nu cumva optica teatrală (« nenorocirea cinematografiei noastre în decursul ultimilor ani » — afirmația se face în 1957) îi impune chiar și lui Iliu o inerție de care încearcă totuși să se elibereze teoretizînd depășirea ei și, evident, încercînd să și pună în practică ideile novatoare?

Ne situăm la nivelul întrebării acesteia pentru a constata concordanțele dintre teoretician și practician. În acest scop am ales secvența venirii lui Lică la *Moara cu noroc* (numerotată, în decupajul regizoral, Secvența C), cu începere de la cadrul 22. În « Tabloul general al marii sintagmatice a benzii-imagine »[5], alcătuit de Christian Metz, secvența s-ar încadra la capitolul sintagmelor narative lineare (« o consecuție unică legînd toate faptele văzute în imagine »[6]) *ca scenă propriu-zisă*, reconstituind, în cazul nostru, *interiorul* hanului. Aceasta înseamnă « o unitate încă resimțită ca fiind *concretă* : un loc, un moment, o mică acțiune particulară și strînsă »[7]. Acțiunea îl are în vedere pe Ghiță și se desfășoară atît pe orizontală, la nivelul ochilor și al podelei, cît și pe verticală. În momentul începerii acțiunii, crîșmarul se află în pivniță, lîngă butoi. Prin urmare, posibilitatea unui « obiectiv » fix se exclude. Separate, imaginile luate de cameră se racordează ulterior. Semnificantul rămîne *fragmentat.* Continuitatea o dă, deci, *semnificatul.*

Ar fi sesizabilă o imediată apropiere cu scena de teatru, unde percepția se menține în datele normalului (nefragmentat). Formula prin care Iliu realizează *continuitatea acțiunii*, este consecința

[1] Victor Iliu, *Fascinația cinematografului*, București, 1973.
[2] *Ibidem*, p. 156.
[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem.*
[5] *Caiet de documentare cinematografică*, 1972, nr. 11, p. 5—36.
[6] *Ibidem*, p. 22.
[7] *Ibidem*, p. 23.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 27, P. 117—126, BUCUREȘTI, 1980

firească a respectului său declarat pentru *legătura* cu spectatorul. Concretizarea acestei legături urmează însă o logică simplă, de natură filmică, şi nu teatrală.

Percepţia spaţiului antrenează întîi jocul privirilor (o obsesie a regizorului) cu grija de a releva *durata psihologică* a cadrelor şi de a motiva fiecare nouă acţiune. În plan tehnic menţinerea unui ipotetic spectator se traduce prin folosirea *travlingului de înaintare* şi apoi a *panoramicului*, în intenţia clară de a-şi învălui personajele, de a le relaţiona după sensul dictat de realitatea psihologică a momentului : Lică o priveşte pe Ana şi, ca şi spectatorul, se apropie de ea, dar aparatul se mută imediat la bătrînă, al cărei sens de deplasare este către noră, privind însă spre Lică. Această primă fază a acţiunii se constituie după o metodă pur teatrală. (Dacă n-am lua în seamă tăieturile !) Plasarea personajelor în cadru evidenţiază un vector unic în direcţionarea acţiunii : Ana stă la gura pivniţei, nu vorbeşte, deşi Lică de la ea ar dori un răspuns, fiindcă spre tînăra femeie îşi îndreaptă ultima dată ochii, înainte de a pătrunde în cadru (din off) gîlgîitul vinului în găleată. Racordul cu al doilea spaţiu e de natură *auditivă* şi anunţă iminenta restructurare a *cîmpului*. Privirile se releagă în sens invers. De-acum Ana nu-şi mai poate dezlipi ochii de la Lică. După *sunetul* vinului urmează, tot din off, paşii lui Ghiţă. Iată că datele realităţii se adaugă unele altora într-o strînsă motivaţie, ceea ce exclude *elipsa*, discontinuitatea de acţiune.

Regizorul ştie că spectatorul a pătruns, odată cu Lică, în cadru şi că dezlegarea o dă numai acesta din urmă, ca principal element motor al acţiunii (prin raportare la pasivitatea celorlalţi). Privirea lui Lică se arată, de aceea, cînd « gînditoare, ascuţită », cînd « ciudată », cînd, în ultimă instanţă, « rece, tăioasă ». În acest tir al privirii lui Lică, Iliu îşi manevrează personajele ca pe un adevărat ecran. Aparatul se retrage, înaintează ori panoramează după cum gîndul lui Lică îi trece în revistă pe cei trei. La un moment dat, retrăgîndu-se, « Ghiţă intră în cadru în stînga, ca şi cum ar vrea să treacă în dosul tejghelei » [8]. Femeile au ieşit, şi întoarcerea lui Ghiţă la îndeletnicirea şi la locul său de după tejghea, ar fi echivalat cu ultima fază a acţiunii. Ghiţă intră totuşi în cîmp (cadru) fără să-şi ocupe locul la tejghea. Lică îl surprinde în drum. Replica posedă o funcţie conotativă prevalentă. Întîi porunceşte (« Bătrîna să-şi ţie altă dată gura !... » [9]) şi abia pe urmă se interesează de identificarea sa (« Mă cunoşti ? » [10]).

La plecare, însă, Lică nu-i mai aruncă lui Ghiţă « nici o privire » [11]. Paşii femeilor, galopul unui cal. Răsuflarea ni se taie. Am voi să întrebăm. Lică a dispărut dar prezenţa lui abia de-acum se resimte.

În acest moment acţiunea a depăşit cadrul interior, subordonîndu-se *tranşei exterioare*, unde se află elementul activ, Lică. Ca la teatru, am zice, şi totuşi ... *am văzut totul.* S-a contrazis Iliu ? S-a verificat cu strălucire, sobru, riguros, exemplar.

Este evidentă, aşadar, maniera teatrală a introducerii şi eliminării personajelor din scenă. Comuniunea familială, odată supusă unui impuls din afară, se va dezechilibra, deşi inerţia ei transpare în refuzul demn al femeilor de a indica prezenţa lui Lică. Aducerea acestuia în cadru corespunde unei motivaţii esenţiale în ordinea conflictului : la han a sosit, în sfîrşit, omul despre care Ghiţă şi familia lui au auzit « atîtea ». Este elementul fundamental, capabil să dinamizeze acţiunea, antagonistul, tulburătorul normalităţii.

Încercînd să-l interpretăm pe Iliu prin el însuşi, vom spune — odată, deci, cu autorul filmului — că avem aici unul din factorii care asigură continuitatea (problemă, « nerezolvată la noi şi la alţii » [12]) : mobilul acţiunii. « Mobilul este ca un centru iradiant care grupează şi ordonează scenele componente ale secvenţei, subordonîndu-le lui, dîndu-le un sens anumit, care decurge din dependenţa lor precisă de mobilul determinant » [13]. Analiza exemplului este preocupată de unitatea dramaturgică. Exemplul lui Iliu : alarma aeriană.

Legătura se rezumă în acest caz, alarma, la o motivaţie exterioară. Cu totul altfel stau lucrurile în secvenţa din *Moara cu noroc*, unde montajul se face mai ales în prezenţa *mobilului*, sub presiune, nefiind o înşiruire disparată de scene, efecte diferenţiate şi pitoreşti ale aceleiaşi cauze. Deocamdată am înregistrat apariţia unui personaj şi i-am desemnat funcţia polarizantă. Prin

[8] Victor Iliu, *op. cit.*, p. 181.
[9] *Ibidem.*
[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem*, p. 86.
[13] *Ibidem.*

ce mijloace ni-l propune Iliu ca atare pe Lică? Ele ţin de specificul, şi, deci, de posibilităţile cinematografului, dar nu neglijează nici calităţile teatrale ale jocului actoricesc.

La acest din urmă capitol vom observa plasarea personajului în mijlocul încăperii, înaintarea calculată, stăpînirea de sine, capacitatea de a-i domina pe ceilalţi, privirea cercetătoare, cursa permutantă a ochilor, pauzele, îndeosebi momentul de linişte şi încremenire a personajului înainte de a-şi da în vileag nerăbdarea, cînd va bate cu codiriştea în tureatca cizmei. Secvenţa începe cu intrarea lui Lică şi se încheie cu plecarea acestuia. Apariţia sămădăului constituie, şi sub acest raport formal, un eveniment. Încă înainte de a trece la o modalitate cinematografică propriu-zisă trebuie totuşi să desemnăm valoarea filmică a încadrării lui Lică în plan întreg. Explicaţia o găsim în efectul exercitat asupra celor două femei. Întîrzierea aparatului, spaţiul acordat intrării în regim comportamentistic este însă punctat cu un procedeu propriu artei a şaptea : planul detaliu realizat de la nivelul podelei (cizmele lovite de codirişte).

A doua condiţie preconizată de Iliu constituie *succesiunea logică a scenelor* (a acţiunilor). O atare cerinţă — notează Iliu — « presupune nu numai o *ordonare pur temporală* a acţiunilor componente, ci şi o *gradare* a lor după curba dezvoltării progresive dramatice a acţiunii în *unitatea* ei globală »[14] (s.n.).

Se poate trage concluzia că regizorul interpretează logica acţiunii în exclusivitate prin succesiunea temporală? Nu, de vreme ce el acordă spaţiului o importanţă aparte, cum vom vedea mai jos. Ce înseamnă însă *ordonare*, *gradare* şi *globalitate* într-o secvenţă? Unitatea de loc şi de timp din analiza noastră acordă globalităţii un prim argument de plauzibilitate. Problema se pune totuşi de la nivelul filmului.

Succesiunea în timp nu se abate de la logica acţiunii. Venirea lui Lică şi apoi intrarea lui în universul familial corespund nu atît logicii normale, să-i zicem informaţionale, cît îndeosebi celei afective, ţinînd de stratul conotat al semnului filmic. Intrarea în dialog — şi, legat de aceasta, să se observe atitudinea cadrului faţă de personaje — respectă o ordine tradiţională : bătrîna se erijează în factor tutelar şi pluralul folosit de ea (« noi »), nu este atît al modestiei cît al oficialităţii.

Dialogul se produce într-o înşiruire progresivă : întîi bătrîna, cu aerul ei expeditiv, substituindu-se crîşmarului; apoi ginerele ei Ghiţă, bărbatul casei, care *află* că este căutat din chiar acest prim dialog cu soacra, dar răspunzînd greu apelului ei; în al treilea rînd, abia, ar veni Ana. Situaţia ei în desfăşurarea temporală a acţiunii dramatice explicitează — fie şi numai sub aspectul elementar al lăsării la urmă — « curba dezvoltării progresive dramatice ».

Situaţia protocolară o scoate pe Ana în afara problemei. Cu ea nu se vorbeşte. Între Lică şi Ana dialogul s-a realizat în deplinătatea lui afectivă. Tăcerea lor se aseamănă, de aceea, liniştii prevestitoare de furtună. Regizorul nu rămîne indiferent tocmai la această *linie* din evoluţia conflictului. Preocuparea de a o impune reclamă nuanţe de mare abilitate regizorală. De această dată, aparatul se mişcă — în ciuda logicii perfecte a acţiunilor, a faptelor cinematografice — ca un ochi *subiectiv*. Subiectivitatea se trădează nu neapărat prin *încadrare*. Pauzele, opririle, deplasările rapide de la un personaj la altul, toate curgînd spre Ana — deşi acroşarea ei în dialog nu s-a făcut — exprimă tensiunea *cognitivă* şi totodată impresia *afectivă*, captivantă de care sînt cuprinşi, contaminaţi, cei doi virtuali îndrăgostiţi. Ana tace tot timpul. Atitudinea ei este pur vizuală, cinematografică, deci. Femeia îl *vede*, în acest scurt răgaz al trădării de sine, pe Lică. Relaţia de dragoste dintre cei doi se arată suficientă pentru a angrena scena (secvenţa) în mişcarea generală a filmului. În raport cu Ana, tocmai de aceea, aparatul devine evaziv : se apropie de ea pentru a o părăsi în favoarea bătrînei, unde se şi fixează. Bătrîna însă se deplasează spre Ana, pe care camera abia a părăsit-o, intersecţie a traiectoriilor şi totodată alternanţă (aparatul o evită pe Ana deşi tocmai ea intră în interesul bătrînei). Lică îşi îndreaptă doar, pe ultimele cuvinte, ochii spre Ana. Mai tîrziu Ana însăşi nu-şi poate « dezlipi » ochii de la sămădău.

Iliu nu expediază acest punct al continuităţii. El vorbeşte despre efectele consecinţelor succesiunii : pregăteşte « efectul psihologic maximal asupra spectatorului » epuizînd totodată « conţinutul dramatic al scenei ». Am subliniat pîrghia tensională a privirilor. Epuizarea încărcăturii dramatice a scenei se impune să o menţionăm pornind de la *revenirea* personajelor feminine în cadru (în scenă, de vreme ce, pornind de la Metz, am hotărît să catalogăm astfel secvenţa).

[14] *Ibidem.*

După plecarea lui Lică reapare, iarăşi, întîia, bătrîna. Atitudinea involuntară, nerăbdarea se exprimă în chiar apropierea de Ghiţă. Ana este aceea care rămîne în cadrul uşii. Ceva mai devreme, Lică lăsase uşa deschisă. Uşa prin care tocmai ieşise. Acestă *rimă* (cadrul în cadru) nu-şi epuizează simbolistica. De propus o propune. Fără a se ajunge la stilismul lui Mircea Veroiu, la cultivarea apăsată a artificialului. Poate că este timpul, şi locul, să ne reamintim desele declaraţii ale autorilor *Duhului aurului*, legate de filiaţia « iliuiană ».

Epuizarea energiei (latente) a conflictului pe cale de a se declanşa, şi, odată cu aceasta, amînarea exploziei finale, se face printr-o răsturnare de situaţie, după un procedeu teatral. Miopia personajelor pare să fie astfel totală. În loc să se teamă, cele două femei salută surpriza de a cunoaşte un alt Lică decît imaginea lui colportată în negru. Falsul *happy-end* al secvenţei este minat de comportarea lui Ghiţă : tăcerea, glasul lui ciudat, privirea întunecată par să spună cu totul altceva decît vorbele. « Noi nu ştim nimic şi ne vedem de treaba noastră » [15].

Trezirea ca din somn a Anei corespunde de fapt precauţiei prin care Lică se *formalizează*, intrînd fără să ştie în cercul tragic. De aceea, pesemne, aparatul se şi apropie atît de repede de el. Inerţia nu suportă primul impuls. Iliu nu insistă asupra acestui aspect, cum nu o va face nici în capitolul « Raporturile spaţiale între elementele imaginii vizuale şi sonore », deşi indică empirismul, neglijenţa şi ignoranţa manifestate în acest din urmă domeniu. În alt loc, atenţia sa, dimpotrivă, este generoasă şi fertilă lecturii.

Continuitatea ni se relevă şi în planul *legăturilor dintre scene*, a racordului. Vinul care curge, paşii lui Ghiţă mixaţi peste privirile Anei adresate lui Lică, amorsarea acestuia din urmă în dialogul cu crîşmarul, « mişcarea » prelungită a noului venit deîndată ce rămîne singur cu tînăra nevastă (alternanţa travling de înaintare — panoramic), uşile deschise — delimitînd, în cîmpul filmic, interiorul de ceea ce iese din scenă — ori lăsate, altădată deschise, tocmai pentru a sublinia redundanţa acţiunii. Cînd cele două femei părăsesc, de pildă, încăperea, uşa se închide, semn că scoaterea lor din cadru nu-l mai preocupă în vreun fel pe regizor. La plecarea lui Lică se aud însă paşii, galopul calului, iar uşa nu se mai închide în urma lui. Mai mult, prin uşa deschisă apar cele două femei.

Succesiunea spaţială a cadrului în cadru nu *fragmentează*, ci unifică. Întîrzierea Anei în cadrul uşii punctează drama, îi indică virtualitatea tragică. Atunci cînd vorbeşte femeia *întreabă*, dar de fapt *se* întreabă : « Lică ? »[16].

Mai toate planurile sînt medii. Deşi se apropie cu rapiditate, cu voluptate chiar, de personaje aparatul oscilează între planul *apropiat* şi planul *mediu*. Niciodată nu înaintează către zona de intimitate a prim-planului sau, cu atît mai puţin, a grosplanului. Ar fi echivalent, un astfel de tratament, cu scoaterea eroilor din universul dramei, or tocmai o atare supapă evită regizorul. Dimpotrivă, Iliu îşi ia de fiecare dată măsurile de precauţie pentru a nu suporta cumva situaţia de a nu cuprinde *totalitatea*, de a rata, fie şi pentru un moment, sensul fundamental.

Montajul interior acţionează aici la limita condiţiei sale, aproape tăind, ca un *foarfece*, în banda de celuloid în punctul propice racordului. Panoramările tocmai acest rol îl au : de a monta un nou cadru, dictat cu necesitate de dialectica fluxului psihic. De la un personaj la altul trecerea echivalează cu o descătuşare de energii. Privirea se magnetizează. De la continuitatea acţiunii la montajul relativ drumul trece pe la spectator. Legătura cu acesta dă — nu o spunem pentru întîia oară aici — timbrul *scenic*, fără să rămînem însă în păienjenişul de convenţii teatrale.

Spectatorul se contopeşte în personalitatea aparatului. Şi unul şi celălalt îşi propune să investigheze în profunzime realitatea. Secvenţa noastră reprezintă doar o etapă de început a dramei pe cale de a se declanşa. Buna ştiinţă compoziţională ajutîndu-l pe regizor să nu tulbure cumva energiile cu o indiscreţie grăbită.



Rămînînd fidel metodei din analize anterioare, vom purcede la investigarea unei alte secvenţe antologice din *Moara cu noroc*, pornind de la titulatura *Film şi dans* [17], enunţată de Victor Iliu în *Raportul* său din 15 iunie 1943.

[15] *Ibidem*, p. 186.
[16] *Ibidem*, p. 185.
[17] *Ibidem*, p. 47—51.

Prilejuite de filmarea unui balet, observațiile își păstrează și azi valabilitatea, deși — Iliu însuși avertizează — în cazul unei opere cinematografice *cu subiect* lucrurile se cer privite cu amendamentul de rigoare. Mergînd însă pe urmele ideilor din eseul amintit, ne vom fixa asupra secvenței *Învîrtitei*. Problema constă în a reliefa modul în care Iliu regizorul eludează « dificultăți de reprezentare cinematografică » [18] pe care conștiința sa artistică, exemplară le indică metodic, într-o coerență captivantă. Secvența propune analizei tocmai acele aspecte de morfologie și sintaxă cinematografică menite să-l exprime pe *regizorul* Iliu. Criticul și teoreticianul a raportat mai cu seamă pe marginea simptomaticii, în mod terapeutic, deci. Decupajul conține astfel o implicită încărcătură teoretică. Tocmai de aceea delimitarea de situația dansului pur va obliga, în cele ce urmează, la o corecție continuă a unghiului perceptiv.

Spectaculosul direct, fascinație, incantație, magie. Este limpede că Iliu și-a propus să înlăture din demersul filmic toate tarele indicate cu ani în urmă, în eseul menționat, ori relevabile în experiența sa ulterioară, de operator, cronicar și regizor. Felul în care o face nu se revendică de la o metodă șablon. Distanțarea de materia propriu-zisă, și deci de firul ei captivant, se realizează uneori chiar cu mijloacele incriminate, folosite în mod expres dar nu fără motivație, împrumutate filmului pur și aplicate acum anecdoticii. Și din acest din urmă considerent vom spune că secvența aleasă ilustrează o polemică, implantată cu inteligență în carnația decupajului. Pentru aceasta s-ar fi cuvenit să aplicăm comentariului nostru drept motto următorul pasaj, făcînd parte, e de înțeles, din același eseu : « Dar în artele plastice esențialul nu este *a vedea* (s.a.) pur și simplu, ci a înțelege, adică a învăța să vezi (într-un anumit mod care e al artei), așa cum în muzică trebuie să înveți să asculți » [19].

Ca pe oricare mare adevăr, banalitatea nu se teme să-l umbrească și pe acesta. Interesul nostru este, deci, captat cu precădere de *poliviziunea* concepției regizorale, atentă îndeosebi cu felul de a vedea al personajelor. Deocamdată, ne aflăm la un prim strat, fără îndoială elementar, al percepției : « Mișcarea în sine, ca un dat imediat al percepției, (al cunoașterii în alt mod), e atît de sugestivă, de imperioasă, încît ochiul spectatorului mijlociu (spectatorul mijlociu care nu e totdeauna o abstracție) e antrenat cu docilitate, el avînd sentimentul unei *desăvîrșite satisfacții* »[20] (s.n.). Raportul dintre imagine și spectator este așadar de « supunere la atributele *sesizante* (s.n.) ale mișcării, la spectaculosul direct al acțiunii (aceasta devoratoare de conștiință) » [21].

Vom stabili o relație pîrghie: *mișcarea sesizantă* (acțiunea devoratoare) — *desăvîrșita satisfacție*.

Prin urmare, o ecuație foarte simplă. Încă nu știm dacă în acest fel avem, cel puțin în clipa de față, și dreptul de a spune că relația instituită echivalează cu felul de a *nu vedea* realitatea. Cu siguranță însă că, deși *văzînd*, spectatorii de acest fel nu vor înțelege. Între mișcare și idee nu mai rămîne loc pentru gîndire. Desăvîrșita lor satisfacție se traduce — Iliu o spune — în supunerea la obiectul acțiunii, mai precis la acțiunea însăși.

Unghiul acesta îl verifică cei doi bouari, Săilă și Buză-Ruptă, nu întîmplător prezentați împreună, sub numitorul comun al incapacității de a se detașa din lanțul devorant al mișcării la care asistă. Percepția înrobitoare și anecdotica grosieră sînt suficiente pentru a le pulveriza identitatea. *Fascinația, incantația, magia* sînt produse încă din primele cadre printr-o cinetică elementară. Contează doar caracterul sesizant al Învîrtitei : joacă Lică și Răuț (doi bărbați). Îl ghicim aici pe Iliu, constructorul de tensiune. Avalanșa de elementaritate pură ridică dintr-o dată interesul în zona palpabilă a emoțiilor tari. Este punctul fortissim din care, coborînd, tensiunea antrenează pe rînd mișcarea sufletului, cu mult mai grea, propulsatoare de dramatism interior. Să nu ne îndepărtăm însă de linia instituită în analiza noastră : faza facilității perceptive consună aici cu spectaculosul direct.

Abia de-acum înainte sînt așteptate personajele care *domină* acțiunea, trecînd-o cu necesitate prin filtrul personalității lor. Funcția de corupător-satelit a celor doi păzitori de vite se repliază în postura de spectatori *mijlocii* (aici cît se poate de concreți, submediocri chiar). Ei fac parte dintre aceia care *văd* fără să *înțeleagă*. N-am crede să apară forțată apropierea ipostazei bouarilor de un punct de vedere teoretic, fără îndoială necesar (atît anecdoticii propriu-zise cît și subtextului dramatic conceput în consecuții mult mai nuanțate). Acesta ar fi însă numai unul din modurile de a privi direct, expeditiv, superficial.

[18] *Ibidem*, p. 47.
[19] *Ibidem*, p. 48.
[20] *Ibidem*, p. 47.
[21] *Ibidem*.

Metoda directă a fototeatrului, cu alte cuvinte înapoi la Méliès, « paralizaţi de această infirmitate a spectatorului *instinctiv* (s.n.) sau : « transpunerea fidelă a reprezentaţiei dintr-o poziţie fixă a aparatului de filmat ». Este vorba însă de « a analiza, urmări şi recompune dansul în ceea ce are esenţial ca mişcare şi ca semnificaţie » [22]. Atitudinea statică se autoanulează cînd are de cuprins dansul în totalitatea lui. (Eseul lui Iliu se limitează la dansul în sine, neaderent la o scară narativă.) Prezenţa unei posibile unghiulaţii şablon se dovedeşte « însoţită », în subsidiar, de o atitudine dezaprobatoare. Nu e mai puţin adevărat că inserarea unghiului bouarilor (chiar transformarea lui în diagramă a întregii secvenţe) ţine seama de necesităţile dramatice ale epicului, de coloratura pitorească a povestirii, ajunsă aici în unul din punctele ei nodale.

Mult prea atent se arată regizorul cu fărîmiţarea dansului (de fapt cu evitarea viziunii globale), ca să nu observăm aceasta din chiar primul cadru : plan detaliu (picioarele lui Lică şi Răuţ). Augmentarea imaginii dansului se produce după o metodă cinematografică, la scara încadraturilor. Imediat, în succesiunea planurilor, avem o nouă imagine dilatată : acelaşi unghi, de la înălţimea podelei, este folosit pentru a ni-i arăta pe spectatorii Învîrtitei. Ei *participă* la dans şi racursiul ni-i prezintă nu dominînd (cum se întîmplă adesea într-un contraplonjeu), ci purtaţi parcă de vîrtejul mişcării dansante, vulnerabili, seduşi, imponderabili, deci înrobiţi satisfacţiei desăvîrşite, lipsiţi de orice autoritate morală şi fizică, înstrăinaţi prin *vederea* jocului. Dozajul se referă însă la nivele diferenţiate după o criteriologie savantă, grupul personajelor-spectatori deosebindu-se după *plasarea în spaţiu* (în cadrul uşii ; pe scările privniţei ; masa la care şed patru călători ; masa strînsă de bătrînă ; apariţia Anei dinspre camera de « oaspeţi »).

Preumblarea personajelor sau simpla lor indicare în cadru poate fi urmărită şi în perspectiva acţiunii dramatice. Pentru momentul dansului panoramarea şi travlingul creează spaţiul. Ca în dansul pur, avem aici o determinare polivalentă, desigur fără eliberarea de contextul local ori temporal. Păienjenişul corelărilor dă dansului nostru valoarea unui pretext dramaturgic. Ansamblul spaţial este explorat în profunzime (pasivitatea călătorilor) şi fireşte în ambianţa intimistă (Ana vine din camera de oaspeţi).

Dansul — conceput şi aranjat pentru film. Aşa cum, de pildă, la Antonioni peisajul continuă starea unui personaj, într-un straniu efect antropomorfizant, dansul trăieşte la Iliu în oricare din obiectele inserate şi desigur în personajele spectatori. Cînd Ghiţă urcă scările se aude rîsul bouarilor. Acest racord sonor suplineşte în două rînduri absenţa privirii directe, constatative. Dansul îl obsedează pe crîşmar, paralizîndu-i mişcările. De aceea ne şi oprim cu aparatul asupra găleţii cu vin : ca pentru a indica abandonul unei intenţii practice curente.

Iliu nu prezintă selecţia obiectelor care au înmagazinat starea psihică. Nu avem adică seria acelui atît de antononian « după-ce-totul-a-fost-spus ». Măiestria regizorului român constă, cum el însuşi o spune, în simplitate şi claritate. Am putea opune acestor două cuvinte unul singur : ambiguitate. E drept că, tot atît de bine, am avea de adăugat : *elipsa*. Montajul *intermitent* practicat de cineastul italian îşi află corespondentul în montajul relativ.

În lumina acestor observaţii, a spune că dansul trebuie « conceput şi aranjat pentru film » obligă la o completare : nu numai dansul... ci chiar spectatorul.

De observat însă că Iliu nu vorbeşte despre *înlănţuirile*, caracterizate prin continuitate spaţio-temporală, care leagă, aşa cum ştim, într-o transmisie televizată, imaginea dirijorului de aceea a unui solist sau a unui grup de auditori. Pe autorul « *Morii* ... » nu-l preocupă cîtuşi de puţin prezenţa pasivă a spectatorului. Atenţia sa se concentrează atît asupra dansului cît şi a ecoului lui activizant. O astfel de interpretare regizorală surprinde, dar — privită în devenirea gîndirii autorului — ea poate fi luată ca manifestare de început, cînd întrebările nu-şi găsiseră răspunsul decît în chip parţial.

Legătura cu spectatorul, despre care Iliu va vorbi mai tîrziu ca despre o instanţă supremă a continuităţii acţiunii (neapărat trecută prin filtrul privitorului), se constată în secvenţa noastră prin ipostazierea implicită a unei *multitudini de privitori*. Prin urmare, aranjarea pentru film a depăşit stadiul dansului propriu-zis. Spectatorul face aici parte din contextul coregrafic. Se înţelege, cu atît mai mult cu cît obligă la aceasta ambianţa narativă. Desprinderea de spaţiu şi timp, ieşirea din cercul determinărilor — preconizată oricărei filmări de dans ca o eliberare din « contingenţe

[22] *Ibidem*, p. 49.

obligatorii ale scenei » — nu se mai justifică într-o secvenţă cu subiect. Selecţia ni se pare mult mai neiertătoare acum ca valoare în sine a mişcării.

Înainte de a continua cu analiza spectatorilor-personaje, să aruncăm o privire asupra cadrelor de dans. Primul — care şi deschide secvenţa, avînd deci funcţia unui *prolog*, enunţînd, expunînd mediul — are totuşi o valoare neutrală în ordinea naraţiunii. Prin aceasta nu este mai puţin un detaliu de dans. Tonalitatea breugeliană, grotescă, se instalează abia în al doilea rînd. De acum înainte, *acţiunea dansantă* exercită un adevărat *magnetism dramatic* asupra eroilor.

Epicentrul se plasează în chiar cercul învîrtitei. Sateliţii care gravitează pe orbitele apropiate sînt ei înşişi, într-un fel sau altul, implicaţi. Să luăm, de pildă, cadrul desemnat în decupaj cu majusculele *H.S.* Profunzimea se asociază unei emiteri de impulsuri dramatice. Orbita transcrisă în exterior, a călătorilor de la masă, existînd în aerul liber (deşi sub cerdac; e vorba desigur de densitatea epică, din acest punct de vedere ei nefiind integraţi demersului narativ) e dominată de pasivitate, de neutralitate. Condiţia lor pasageră nu este prin nimic alterată. Întîmplarea se consumă aşadar fără consecinţe în drumeţia lor. Ei nici măcar nu privesc.

În uşă — spaţiu de tranziţie, dar şi cadru în cadru; delimitarea figurativă se traduce în inerţie —, se află alţi doi drumeţi. Ei *privesc*, unica raţiune a situării lor în chiar cadrul uşii. E limpede că altfel n-ar fi fost întîrziaţi în această condiţie. Faptul le impune o comportare subalternă în raport cu dansul. Nu însă, în mod evident, pînă la stadiul comentării mimate, guturale, gestice (tot atîtea expresii ale satisfacţiei desăvîrşite), reprezentat de cuplul (aluzie absconsă, freudistă?) bouarilor.

Toţi aceştia sînt *aranjaţi* (dispuşi) după o formulă *statică*. Dispunerea lor îngăduie abia un punct mobil care — parcurgînd cele trei orbite: a neutralităţii, a lui gură-cască şi respectiv a spectatorului mijlociu, repede sedus (aici totuşi cu funcţia unor susţinători asimilaţi de poziţia antagonistului) — se transformă, contrapondere a raportului de forţe, în dezaprobator al dansului. Cît stă în cadru, strîngînd ulcelele, bătrîna (căci ea va deveni punctul mobil al tabloului) pare absorbită de îndeletnicirea ei. După ce îşi îndeplineşte exerciţiul de menaj (adică aici nu ar fi deplasat să vedem în preumblarea bătrînei pretextul de a da o raită printre personaje, desigur în numele tradiţionalei curiozităţi a soacrei), ea se decide fără echivoc asupra a ceea ce pînă atunci părea să ignore, dansul deşănţat.

Dintre acţiunile secundare înregistrate în treacăt, el reţine deloc accidental, *intrarea şi ieşirea bătrînei din cadru*. Din sensul opus, după ce atitudinea reprobatoare a fost punctată — deci în momentul de înălţime al acestei prime etape coregrafice (căci vom vorbi şi despre o a doua, fundamentală dealtfel — apare Ana. Am mai spus-o: din camera de oaspeţi. Reacţia ei incertă o aruncă într-o zonă opusă bătrînei, care, *ieşind*, s-a exprimat. Ana caută un refugiu spre tejghea, unde personajul simbolizînd ordinea tradiţională se substituie de acum crîşmarului, pentru moment absent. Intrarea Anei sparge echilibrul cuplului. E singurul personaj cu influenţă asupra celor doi dansatori. Invitaţia nu-şi găseşte însă un răspuns tot atît de direct.

Regizorul creează un răgaz, să-i spunem de gîndire, după această primă înfruntare între personajele magnetizate în gradul cel mai înalt: Lică şi Ana. Efectul acestuia se resfiră prin reluarea grupurilor (panoramare nu de persoane, ci, mult mai bine conturate, de acţiuni): bouarii ciocnesc, rîd grosolan, Săilă sparge o ulcică de pămînt şi, ca un contrapunct (lecţie deprinsă cel mai profitabil de celălalt asistent remarcabil al mentorului, Liviu Ciulei), Ghiţă, văzut întîi din spate, ducînd povara rîsetelor, şi urcînd încet treptele pivniţei, în gînd cu imaginea de coşmar a celor doi. Să-l urmărim însă pe Ghiţă în manifestarea sa sinceră, nu protocolară. Iese din cadru, ca şi bătrîna, mai înainte, *închizînd* ochii.

Cu consimţămîntul soţului dansul nu mai pare o impietate. Convenţiile familiale au fost totuşi forţate, iar vaga, volatila şi formala împotrivire a Anei nu-i mai face, de acum, pe bouari să-şi reţină reacţiile. Săilă se va ridica în picioare. Personajele de plan doi au, vedem, rolul de a da rezonanţă (grosieră, preventivă, negatoare) jocului, abolind în fine, condiţia de neutralitate.

Ne gîndim iarăşi la tratamentul regizoral (planul detaliu al picioarelor) din primul cadru. Ieşit din corsetul determinărilor psihodramatice, expozitive, Iliu ne oferă întîiul şi singurul *plan întreg* al secvenţei: un cadru fără îndoială de dans, cu Lică şi Ana. Este momentul în care dansul îi eliberează pe cei doi din încercuirea prejudecăţilor morale austere, redîndu-i, s-ar putea spune, lor înşişi, şi pe unul altuia. Prefigurînd întîlnirea de trist deznodămînt, unirea de acum a celor doi,

în dans, vine să probeze propensiunea fiecăruia către o zare de lirism cu care fie obligațiile familiale, fie socoteala unei vieți în primejdie continuă i-a ținut, pe unul cît și pe celălalt, departe de adevăratele elanuri de oameni încă tineri. «Cinematograful — notează Iliu — trebuie să-i restituie dansului totala libertate și disponibilitate (dansul care exploatează spațiul pînă la limita posibilităților sale, compunînd în timp poemul extraordinarei sale libertăți, fără început și fără sfîrșit, pentru că mișcarea pură și absolută pe care o figurează începe și sfîrșește în infinit) ca pentru un spectator mobil de o imprevizibilă ubicuitate » [23].

Imprevizibila ubicuitate nu aparține spectatorului — marcat dealtfel în diversele sale manifestări —, ci mai degrabă eroilor, deodată constrînși la o nouă necesitate : de a se lăsa în voia jocului. Voia jocului dacă n-ar fi și a lor, Ana nu s-ar mai alinta și nu l-ar putea privi pe Lică în ochi. E greu de spus în ce măsură înstrăinarea de ceilalți (Ghiță privește la Ana *ca la o străină*, cu ochii măriți de *uimire*) protejează perechea rebelă. Avem acum unicul detaliu eminamente coregrafic : alternanța mijlocul Anei — chipul ei. Temeiul acesteia este totuși *simultaneitatea*. Fără îndoială. Gîndul ei și trupul femeii se dăruiesc în egală măsură dansului. Montajul acesta — departe de a recomanda simbolistica netă a seriei antinomice de tipul bogat-sărac — nu rămîne însă străin de semnificația contiguității celor două elemente inserate. « Mijlocul » a devenit asemenea chipului, se alintă în vîrtejul dansului.

Aglomerînd cîteva prim-planuri consecutive, Iliu rămîne fidel metodei *iterative*, de permutare a privitorilor și astfel de accedere în universul lor de emoție și gîndire, calchiind în cele din urmă, etapă cu etapă, linia emotivă a dansului, de la cuplul bărbătesc la perechea bărbat-femeie.

Să observăm că pînă și bouarii sînt, de astă dată, pentru o clipă, furați de lirismul pur al mișcării. Ar fi nedrept să nu luăm totuși în seamă cît de greu suportă cei doi îndepărtarea de aluzia obscenă. În timp ce pe Ghiță montajul îl scoate din spațiul dramei (într-unul din cele mai lungi prim-planuri), pe bătrînă o vedem mai departe, cu acea rezervă care-i dă lui Iliu posibilitatea de a face din ea *raisonneur*-ul întîmplării.

Replica lui Lică, avîndu-i în vedere pe bouari, rezumă linia « corupătoare » pe care va evolua idila, din aproape în aproape. Dacă sămădăul se explică prin cuvinte ce se rețin pentru conotația lor (altruismul ca expresie freudistă a propriilor obsesii) zîmbetul, de un echivoc dubios, al oamenilor de la ușă, apropie întîmplarea de semnificația meritată. Între *privirea dezaprobatoare și clătinarea din cap* am parcurs, împreună cu bătrîna, un spațiu moral amenințat de disoluție. Nu-i a bună, pare să anunțe soacra, liniștea colibei începe să se destrame.

Dar, odată cu bătrîna femeie, spectatorul a realizat « percepția intelectuală a ideii » [24]. Epuizîndu-se, deci, conținutul emoțional, ideea se instalează, fără a se dovedi, cituși de puțin, confortabilă.

Montajul concomitent. « Concentrarea vizuală a spectatorului nu poate fi condusă cu docilitate și siguranță decît de panoramic și travling mai ales, care duc prin ritmul lor sugestiv la descoperirea unor necunoscute și splendide orizonturi poetice » [25].

Caracterul de frescă al unei scene e în măsură să justifice folosirea panoramicului. În secvența noastră însă panoramarea nu are în vedere numai dansul, redus dealtfel la evoluția unei singure perechi. Și nu înregistrarea cursivă de mișcări, acțiuni, obiecte își propune, și nici efectul separării ori al unirii lor. Aparatul trece în două rînduri : de la detaliul de dans (prima dată) la asistența înfierbîntată (bouarii) și, a doua oară, de la un plan întreg la aceleași personaje.

Legînd aceste serii identice de imagini nu e mai puțin adevărat totuși că dansul însuși capătă *fluiditate* (pe care — trecînd de la cauză la efect — regizorul nu o obține cu elemente pur coregrafice). Interesat de o anume stare psihologică turbulentă, Iliu augmentează emoția spectatorului. Impulsul erotic, degradant al ordinei morale, acționează astfel mai mult ca sugestie. Relația directă cu dansul caută, prin panoramare, un mod tranșant de a jalona traiectul lirico-perceptiv.

Destinația acestei tehnici, de reluare ritmată, constă în «forma consecvențională : prin deplasări succesive ale camerei se ajunge la descoperirea și punerea în evidență a multiplelor aspecte ale aceleiași realități, schimbîndu-se progresiv referințele dimensionale : rezultatele figurative ale fotografiei și sensul interior, determinat de ritm, servesc astfel la lămurirea și definirea desfășurării vizuale, a cadenței și sensului subiectului ».

[23] *Ibidem.*
[24] *Ibidem.*
[25] *Ibidem*, p. 50.

Prin urmare nu este vorba numai de o consecvență în tratamentul formal, ci chiar de revenirea (schimbarea progresivă) a diverselor aspecte ale aceleiași realități. Nu se abuzează deci de această formulă stilistică deși, în decupajul nostru, progresia este totuși limpede. Dimensiunile cresc : de la plan detaliu fizic la reacția psihică nudă, și apoi, de la planul întreg la operația de panoramare (combinată cu travling de înaintare) punctîndu-se un sens din ce în ce mai clar al contemplației. Totodată s-a schimbat și unghiul : aparatul s-a înălțat și, evident, s-a și îndepărtat. În al doilea caz el a ieșit din imobilitatea și incomoditatea unghiului podelei.

Travlingul

Folosit mai des, travlingul se pare că-i oferă regizorului posibilitățile scontate de a investiga universul emotiv al dramei. De fapt, dansul acesta țintește ridicarea tonusului dramatic, crearea de *suspense*, infuzat dramei, asimilat, iar nu exterior și artificial.

Deși nu recomandă o atare manieră stilistică pentru un subiect de dramă, Iliu apelează totuși la travling, considerîndu-l adecvat sarcinii estetice date. L-a obligat la această inspirată dezicere ceea ce el numește « montajul concomitent » [26], un tip de montaj care « să treacă pe nesimțite de la un punct la altul fără contrast, fără șocuri, ca și cum imaginile ar purcede una din alta, din necesitate » [27].

După cum nici dramei nu i se poate preconiza o rețetă sau alta de montaj, nici reprezentarea filmică a dansului nu e limitată la o singură modalitate. Iliu folosește, de pildă, aici « montajul prin tăierea și atacul diferitelor ,,scene'' » [28], nerecomandat pentru secvențele de dans. Atacul încadraturilor alăturate (principiul coliziunii eisensteiniene) se produce în montajul contrapunctic (apariția lui Ghiță în consecuție imediată cu planurile forte). Înaintarea aparatului corespunde totuși necesității de fluiditate, reclamată de noua etapă a narațiunii. Conflictul se va declanșa mai tîrziu, și tocmai de aceea regizorul nu e preocupat încă, în această secvență, de șocul « descoperirilor » făcute de eroi.

Cînd simte necesară contrapunerea nu ezită să inculce planului respectiv valoarea unui accent. (De obicei, în astfel de situații, este folosit prim-planul. Un exemplu : Lică privind-o pe străina de el Ana). Aparatul se duce de regulă după personajul cel mai periclitat de ofensiva pseudocoregrafică. Acesta este, se înțelege, Ana. Pe ea o urmărește o singură dată, înaintea finalului, și anume cînd pleacă rușinată, cu cîteva clipe mai devreme de a se produce gestul, cu funcție semantică rezolută, al bătrînei. *Camera* se desprinde din aparentul imobilism odată cu ieșirea lui Lică din joc, la vederea Anei. Acum aparatul îl urmează din spate, ca pe soția hangiului, la plecarea ei rușinată. Leitmotivarea ritmică și stilistică : apropiere hotărîtă, grabnică (trei pași mari, la Lică) — ridicare greoaie, rușinată (Ana, învinsă în mîndria dictată ei de rigoarea morală a colectivității patriarhale, părăsită, cum știm, pentru a veni la « hanul cu noroc »). Iată dar că « stăpînirea metodelor speculative » [29] ca și « palmaresul de experiență profesională » [30] îi inspira lui Iliu concepția regizorală potrivită de astă dată unui dans *integrat* într-un « complex anecdotic sau narativ » [31].

Pentru a doua oară — și exemplele nu se pot opri aici — practicianul se verifică strălucit, îmbogățind, nuanțînd experiența fatalmente limitată a teoreticianului.

DEUX SÉQUENCES D'ANTHOLOGIE DANS *MOARA CU NOROC* DE VICTOR ILIU

RÉSUMÉ

Moara cu noroc, morceau de résistance de notre cinéma, fut l'œuvre de Victor Iliu, qui, bien que n'ayant signé dans sa carrière de metteur en scène qu'un nombre restreint de films, a ouvert avec celui-ci une nouvelle voie dans l'art cinématographique roumain. Penseur, critique de film,

[26] *Ibidem*
[27] *Ibidem.*
[28] *Ibidem.*
[29] *Ibidem*, p. 51.
[30] *Ibidem.*
[31] *Ibidem.*

professeur à l'Institut d'art théâtral et cinématographique, rédacteur en chef de la revue *Cinéma*, Victor Iliu témoigne d'une exemplaire conscience artistique.

La présente étude fait une analogie entre les idées du metteur en scène sur le film et leur application pratique, l'assimilation dans la structure de l'image cinématographique. L'auteur a choisi deux séquences qui lui ont paru représentatives : celle de l'arrivée de Lică Sămădăul à l'auberge portant l'enseigne *Moara cu noroc* (Le Moulin qui porte bonheur) et celle où il danse avec Ana, la femme de l'aubergiste Ghiță. Partant d'une étude très connue de Christian Metz, l'auteur considère la première séquence comme une *scène proprement dite*, soulignant la contribution du metteur en scène à sa réalisation filmique, à l'élimination de l'effet théâtral. La seconde séquence proposée est interprétée par le truchement des propres considérations de l'auteur du film (porté à l'écran d'après la nouvelle du même titre, par Ioan Slavici). L'étude prend pour point de départ l'essai de Victor Iliu *Film și dans* (Film et danse), datant du 15 juin 1943 et publié dans le recueil des écrits du metteur en scène intitulé *Fascinația cinematografului*. Les aspects relevés par l'analyse entreprise tiennent de la relation danse-film, entre la choregraphie proprement dite et l'anécdotique *dramatique* de la narration. Les titres de certains sous-chapitres semblent exprimer les lignes du commentaire : « Du caractère spectaculaire direct, fascination, incantation, magie » ; « La méthode directe du photothéâtre » ; « La danse — conçue et arrangée pour le film » ; « Le lien avec le spectateur » ; « Le montage concomitant » ; « Le travelling ».

ACTIVITATEA UNUI MUZICIAN PEDAGOG: A. L. IVELA

În ansamblul vieții cultural-artistice, învățămîntul muzical la sfîrșitul secolului al XIX-lea a contribuit la punerea temeliilor unei școli naționale de muzică și cultură românească. Istoria muzicii românești înscrie la loc de cinste muzicieni de certă valoare formați în această perioadă la conservatoarele din țară: compozitori, interpreți, pedagogi și dirijori care, cu multe sacrificii, au luptat pentru afirmarea unei arte reprezentative pentru poporul român. Fără strădania lor nu ar fi putut activa numeroasele formații corale sau instrumentale care au adus în prim plan elementul românesc prin crearea și interpretarea unui repertoriu național valoros.

Pe frontul didactic străduințele s-au îndreptat spre impunerea muzicii vocale (a cîntecului) în școli primare, gimnazii și licee, muzicienilor alăturîndu-li-se sute de pedagogi anonimi care, cu multă hărnicie și dragoste pentru muzică, școală și copii, au contribuit la dezvoltarea învățămîntului nostru muzical.

Apariția manualului de muzică[1] destinat învățămîntului școlar general este legată de numele lui Gavriil Musicescu, care publică în 1877 *Curs practic de musică vocală pentru usul școalelor secundare de ambe sexe* (Leipzig)[2]. Acestuia îi urmează *Metoda pentru ușoara învățătură a cîntecului* (1885—1886), *Piese corale pentru folosul claselor de ansamblu din școalele secundare* (1887) și *Musica copiilor. Cartea didactică pentru folosul claselor a II-a și a III-a primară* (1888) de George Mugur. Tot în ultimele două decenii ale secolului trecut apar lucrările didactice ale lui Gheorghe Brătianu: *Exerciții practice și studii melodice pentru învățămîntul muzicii vocale* (1890, clasa I; 1892, clasa a II-a; 1893, clasele III—IV), *Teoria elementară a musicii* (1891), *Abecedar muzical, teoretic-practic* (1894), *Curs teoretic-practic de muzică vocală pentru școalele secundare de ambe sexe* (clasele I, II, III) și *Curs teoretic-practic de muzică vocală pentru școalele secundare de ambe sexe* (1899, clasa a IV-a); Constantin Cordoneanu: *Curs elementar de muzică pentru usul școalelor în genere* (1893—1894) și, în colaborare cu D. G. Kiriac și Al. Podoleanu, *Proiect de programă analitică a studiului musicei în școalele secundare*, în *România musicală*, an X (1899), nr. 5, 1 martie. În anul 1889 apare un *Memoriu asupra unora din causele care împiedică propășirea musicii în România*, al lui Ioan Costescu, autorul lucrărilor: *Cercetări asupra didacticei muzicale* (1891), *Teorie muzicală elementară*, vol. I—II (1901) și *Solfegii*, vol. I—II (1901). Alte lucrări sînt scrise de Grigore Teodosiu: *Cîntece pentru școalele primare și normale* (1896); Juarez Movilă: *Curs teoretic de muzică vocală pentru cursul primar* (1895), *Noua metodă practică de a învăța scris-cititul muzical* (1902) și *Exerciții pregătitoare pentru scris* (1902); Nicolae Severeanu: *Curs elementar de muzică vocală pentru usul școalelor secundare în general* (1902, în colaborare cu Maria Severeanu) și *Lectură muzicală*, solfegii pentru clasele I-II-III-IV secundară (Buzău, 1909). Teodor Teodorescu a adaptat la programa nouă vechiul *Curs practic de musică vocală* al lui G. Musicescu, pe care-l tipărește în anii 1912 (clasele I—III) și 1920 (clasele I—IV).

Literatura muzicală didactică din țara noastră a fost îmbogățită în prima jumătate a secolului al XX-lea cu lucrări din ce în ce mai complexe și valoroase. Dintre autorii cei mai prolifici cităm pe Grigore Mihail Poslușnicu: *Crestomația muzicală pentru elevii clasei I-a a școalelor secundare de ambe sexe, cu exerciții, solfegii și 26 cîntece* (1915, clasele I—VII), *Însemnări, reflecțiuni și explicări în corelație cu principiile muzicale teoretico-practice* (1916), *Viața muzicală. Fiziologia sunetului; elemente de armonie, frazare; cîntul național; evoluția istorică a muzicii antice și medievale pentru clasa a IV-a a școalelor secundare de ambe sexe* (1929), *Viața muzicală. Generalități armonice, etnografia muzicii liturgice, a muzicii naționale și apusene* ⟨...⟩ *pentru clasa a V-a a școalelor secundare de ambe sexe* (1929); *ibidem*, clasele VI—VII (1929), *Caligrafia muzicală, cu 22 regule în text pentru teme muzicale și repertor coral necesar școalelor secundare de ambe sexe* (1935), *Caietul muzical-coral, cu 18 regule de caligrafie muzicală pentru școalele secundare de ambe sexe și al reuniunilor de cîntări* (1935), *Tratat muzical teoretico-practic* ..., pentru școala secundară de ambe sexe, clasele I—IV (1935), *Istoria muzicii antice la popoarele occidentale și la români*, pentru clasa a V-a secundară de ambe

[1] Primele manuale (gramatici, propedii) muzicale au fost destinate învățămîntului psaltic, ele datînd încă din secolul al XVI-lea.

[2] Lucrările care nu au menționate, în paranteze, localitatea sînt tipărite în București.

sexe (1935), *Istoria muzicii universale pentru clasa a VI-a secundară de ambe sexe* (1935) și *Călăuza șefului de cor pentru uzul absolvenților de școli normale, seminarii și organizatorilor de coruri* (1935); Alexandru Voevidca a publicat puţin faţă de marea sa experiență didactică: *Predarea cîntului după auz*, partea I dintr-o lucrare mai amplă, *Manual metodic pentru predarea cîntului în școalele primare*, alcătuit după principiile celei mai noi pedagogii muzicale (1923); Constantin Baciu, *Solfegii metodice, exemple, exerciții, definiții sumare și notițe explicative. Solfegii armonice* (Craiova, 1927); Gavril Galinescu, *Tratat de muzică* pentru clasele I—III (1930); pentru clasele I—IV (1936) și a V-a, în colaborare cu Constantin Georgescu (1936); George Breazul și Sabin V. Drăgoi, *Carte de cîntece*, pentru clasele I—IV secundare (Craiova 1931), și a V-a a liceelor industriale și comerciale (1938); George Breazul și Nicolae Saxu, *Carte de cîntece*, ciclul I—IV (Craiova, 1932—1937); Ion Croitoru și Constantin Brăiloiu, *Manual de muzică* pentru clasele I—IV secundare (1935—1938); Nicolae Oancea, *Carte de cîntece* pentru clasele I—IV primare (1936); Nicolae Lungu și Grigore Magiari, *Carte de muzică*. Solfegii și cîntece pentru clasele V—VIII (1936—1938); Dimitrie Cuclin, *Manual de muzică* pentru clasele I—IV secundare (1936—1937) și *Tratatul elementar de muzică* (1946).

Am menționat numai o parte din lucrările didactice de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea, precum și pe autorii lor, cu scopul de a înțelege în acest cadru contribuția lui A. L. Ivela la dezvoltarea învățămîntului muzical din țara noastră. Analiza acestei contribuții se întemeiază pe lucrările tipărite reprezentative pentru A. L. Ivela [3] și urmărește în principal calitatea metodică-didactică în procesul însușirii noțiunilor muzicale, deoarece ele au folosit învățămîntului muzical din țara noastră în primele trei decenii ale secolului al XX-lea.

Pentru ideea ce o urmărim ordinea acestei prezentări nu respectă cronologic aparițiile și începe cu ultima, *Dicționarul muzical ilustrat* (1927), urmîndu-i cartea *Orpheus*, apărută în 1921 și de atunci reeditată în șase ediții succesive (anual) pînă la moartea autorului, *De-ale muzicii* (1909) și *Povestiri* [illegible]*cale* (1911); partea finală este dedicată celor patru manuale și solfegii pentru clasele I—IV gimnaziale și albumelor corale [4].

Născut în București la 23 aprilie 1878, A. Levi, pe numele său adevărat (cel cunoscut este rezultat din inversarea literelor), a urmat liceul « M. Viteazul », iar în 1896 se înscrie la facultatea de medicină. Pe cînd era student în anul IV, o boală necruțătoare i-a curmat vederea, punîndu-l în imposibilitatea de a continua medicina. Fire robustă, echilibrată, caracter tenace, Ivela primește această mare infirmitate cu bărbăție și găsește soluția cea mai bună pentru sine, schimbînd studiile de medicină cu cele muzicale.

Ajutat de pasiunea pentru muzică din perioada sănătoasă a vieții sale, cînd se îndeletnicea și cu studiul pianului și compoziției ca amator, se înscrie în 1900 la Academia de muzică și artă dramatică, chiar în anul înființării ei, și studiază pianul cu D. Vorias, teoria și armonia cu D. G. Kiriac și contrapunctul cu Mauriciu Cohen-Lînaru; paralel va obține și certificatele oficiale ale Conservatorului. La Academia de muzică și artă dramatică (înființată de Theodor Stoenescu) a obținut certificatul de absolvire nr. 1 la armonie și pian; a avut colegi de clasă pe Grigore Teodosiu, Petre Ciorogariu, Ionel Gh. Brătianu și alții, care s-au afirmat pe tărîmul muzicii și pedagogiei.

De la vîrsta de 18 ani și pînă la moarte a dus o activitate intensă și neobosită, ca un om pasionat de muncă. A deținut funcția de organist și dirijor la Templul Comunității Evreilor Spanioli (sephard) din 1896 pînă în 1927—anul morții — și în această rodnică perioadă îl întîlnim funcționînd ca institutuor de limbă română (1896—1907) și profesor de muzică la mai multe școli. A desfășurat o intensă activitate pedagogică la care adăugăm colaborările sale cu cronici muzicale, studii și articole la ziarele *Adevărul*, *Dimineața*, *Izvorașul* și revista *Muzica*.

După cum singur se prezintă în *Dicționarul muzical ilustrat*, ca dirijor a organizat cel mai mare ansamblu coral (una mie voci) compus din elevii școlilor secundare și primare din București, și cu prilejul expoziției de la Arenele Romane din 1906 a prezentat un concert care s-a bucurat de mult succes. Putem să ne imaginăm ce reprezenta o astfel de manifestare și cîtă pricepere și stăruință necesita realizarea ei; cu atît mai mult, cu cît dirijorul conducea o masă imensă de elevi, care în asemenea situații se stăpînesc greu.

În activitatea sa ca dirijor a susținut concerte anuale la Ateneu, Teatrul Mic și în alte părți cu diferite ocazii.

Pildă de hărnicie și devotament pentru meseria sa, Ivela a servit ca exemplu contemporanilor săi și a rămas un bun model pentru urmași. Dacă moartea nu l-ar fi răpus la 49 de

[3] Lucrările se află în Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România și Biblioteca centrală de stat din București.

[4] Documentarea acestui studiu se bazează — în afara lucrărilor analizate — pe următoarea bibliografie: George Breazul, *Istoria muzicii românești*, curs litografiat; idem, *Gavriil Musicescu*, București, 1962; idem, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. II, ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firca, București, 1970; Viorel Cosma, *Muzicieni români*, Lexicon, București, 1970; Cristian C. Chenea, *Din trecutul culturii muzicale românești*, București, 1965; Romeo Ghircoiașiu, *Contribuții la istoria muzicii românești*, 1963; Doru Popovici, *Muzica corală românească*, București, 1966; M. Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicei la români*, cu o prefață de Nicolae Iorga, București, 1928; Zeno Vancea, *Creația muzicală românească în secolele XIX și XX*, vol. I, București, 1968.

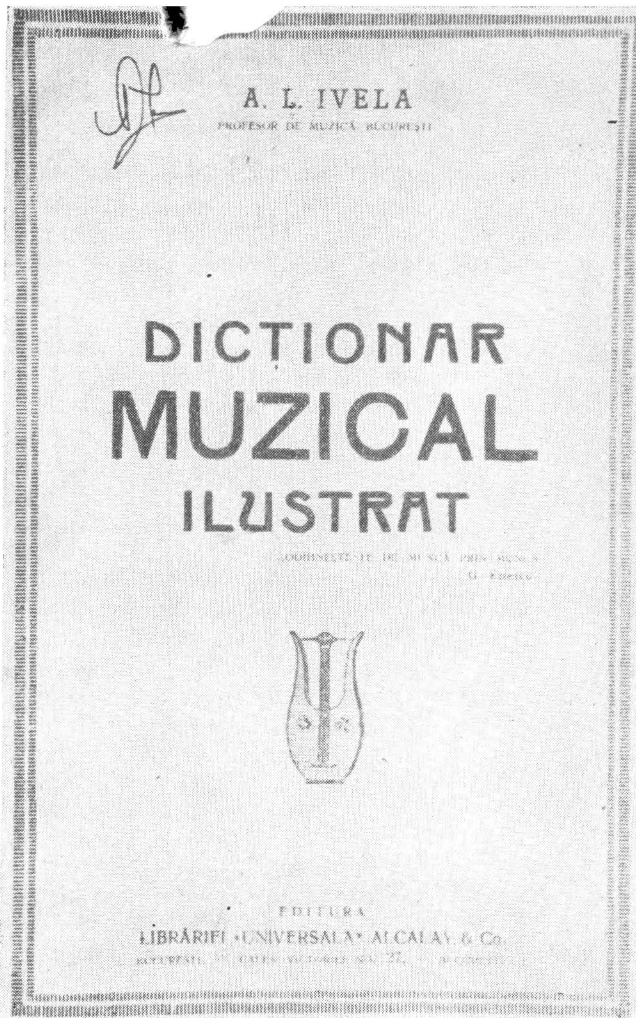
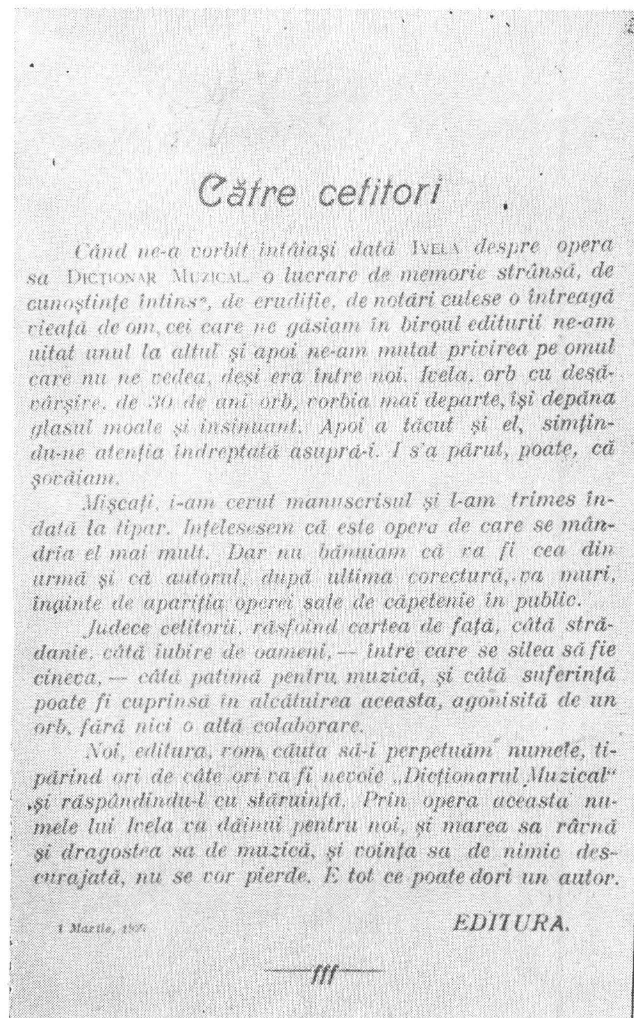


Fig. 1. — A. L. Ivela, *Dicționar muzical ilustrat*, București, 1927. Coperta.



Către cetitori

Când ne-a vorbit întâiaşi dată IVELA *despre opera sa* DICȚIONAR MUZICAL, *o lucrare de memorie strânsă, de cunoştinţe intins°, de erudiţie, de notări culese o întreagă vieaţă de om, cei care ne găsiam în biroul editurii ne-am uitat unul la altul şi apoi ne-am mutat privirea pe omul care nu ne vedea, deşi era între noi. Ivela, orb cu desăvârşire, de 30 de ani orb, vorbia mai departe, îşi depăna glasul moale şi insinuant. Apoi a tăcut şi el, simţindu-ne atenţia îndreptată asupră-i. I s'a părut, poate, că şovăiam.*

Mişcaţi, i-am cerut manuscrisul şi l-am trimes îndată la tipar. Inţelesesem că este opera de care se mândria el mai mult. Dar nu bănuiam că va fi cea din urmă şi că autorul, după ultima corectură, va muri, înainte de apariţia operei sale de căpetenie în public.

Judece cetitorii, răsfoind cartea de faţă, câtă strădanie, câtă iubire de oameni, — între care se silea să fie cineva, — câtă patimă pentru muzică, şi câtă suferinţă poate fi cuprinsă în alcătuirea aceasta, agonisită de un orb, fără nici o altă colaborare.

Noi, editura, rom căuta să-i perpetuăm numele, tipărind ori de câte ori va fi nevoie „Dicţionarul Muzical" şi răspândindu-l cu stăruinţă. Prin opera aceasta numele lui Irela va dăinui pentru noi, şi marea sa râvnă şi dragostea sa de muzică, şi voinţa sa de nimic descurajată, nu se vor pierde. E tot ce poate dori un autor.

1 Martie

EDITURA.

Fig. 2. — Prefața editurii la *Dicționarul muzical ilustrat* de A. L. Ivela.

ani neîmpliniţi, cine oare îşi poate închipui ce gînduri avea pentru viitor? « Ivela — se scria în revista *Rampa* [5] —, pe care un tragic destin îl îndrumase în pribegia pămîntească pe calea veciniculul întuneric, găsise în farmecul muzicei mîngîierea blîndă a trudei zilnice ⟨...⟩. Cît de uriaşă trebuie să fi fost puterea de muncă şi voinţa acestui om, încît biruind puterile morţii, el şi-a îndeplinit pînă în ultimile clipe opera voinţei sale? ⟨...⟩. Iar truda vremelnică a calvarului pămîntesc va fi răsplătită cu recunoştinţa vecinică a iubitorilor de muzică de azi şi de mîine. *Dicționarul muzical ilustrat* al lui Ivela este o operă unică în literatura noastră muzicală şi care nu poate lipsi din biblioteca intelectualului sau modestului iubitor al muzicei. Pentru elevi, lucrarea lui Ivela cuprinde o adevărată comoară de cunoştinţe preţioase necesare, redate într-o formă interesantă şi sistematică. Noţiunile uzuale ale poeticei muzicale sînt explicate în mod clar şi precis, exemplificate întotdeauna cu ilustraţii şi citate. În fine, pentru muzica românească, reunirea materialului biografic şi istoric românesc dintr-un dicţionar accesibil, atît cercetătorului cît şi profanului, cum este lucrarea lui Ivela, însemnînd un început fericit în popularizarea artei muzicale originale ».

Într-o perioadă scurtă şi în condiţiile cunoscute a publicat imens. Dăm în anexă lista publicaţiilor.

Dicționarul muzical ilustrat este prima lucrare de acest gen publicată în ţara noastră. Apariţii similare şi incomplete au existat, ele figurînd în materialul bibliografic cercetat de autor (fig. 3). Primul dicţionar muzical, neilustrat, aparţinînd lui Timotei Popovici, a apărut în 1905; în 1920 se publică incomplet, numai pînă la litera « L », un valoros dicţionar alcătuit de Titus Cerne (decedat în 1911) după scrierile sale din revista *Arta muzicală* de la Iaşi, pe care el a condus-o. « Am publicat pînă acum pe ogorul învăţămîntului muzical — scria Ivela în *Prefață* —, lucrări adresate şcolărimii de toate gradele, de la grădiniţă şi cursul primar pînă la cursul superior de liceu, toate cu aprobarea înaltei autorităţi şcolare ⟨...⟩. Am cău-

[5] Liviu Artenie, *O lucrare valoroasă: «Dicționarul muzical ilustrat» al lui A.L. Ivela*, în *Rampa*, (1927), nr. 2 823, mai 24.

Bibliografie

Dicționare de muzică

Titus Cerne, *Dicționar de muzică* (Vol. I. A-E; vol. II. E-L; Iași, Vieața Românească).
Timotei Popovici, *Dicționar de muzică* (Editura autorului, Sibiu 1905).
Charles Soullier, *Dictionnaire de musique* (Paris, Alphonse Leduc).
Hugo Riemann, *Dictionnaire de musique* (trad. franceză de Georges Humbert; Lausanne, Librairie Payot & C-ie).

Enciclopedii

Dr. C. Diaconovich, *Enciclopedia Română* (Sibiu, „Astra", 1904).
Lazăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbei române*, ed. IV, (Craiova, Scrisul Românesc, 1922).
Nouveau petit Larousse illustré, (Paris, Larousse, 1925).

Istoria muzicii

N. E. Idieru, *Istoria artelor frumoase* (București, Tip. „Gutenberg, 1898).
Combarieu, *Histoire de la musique*, 3 vol. (Paris, Librairie Armand Colin, 1919).
Fétis, *Histoire générale de la musique* (1869—1876, 5 vol).
Lavignac, *La musique et les musiciens* (1895).

Lucrări speciale

Nifon N. Ploeșteanu, Vicarul Sf. Mitropolii, *Carte de muzică bisericească pe psaltichie și note lineare* (București, „Gutenberg" și Tip. cărților bis., 1902).
I. Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească-orientală* (București, Tip. cărților bis., 1923).
T. T. Burada, *Istoria teatrului in Moldova* (Iași, vol. I, 1915; vol. II, 1922).
D. C. Ollănescu, *Istoria teatrului la Români*, (Analele Acad. Rom., Secț. lit., Partea I, Tom. XVIII., Partea II. Tom. XX).
Maximilian Costin, *Vioara* (București, „Vieața Românească", 1920).
Revista „*Muzica*", publicată de Maximilian Costin și Georgescu-Breazu (București-Timișoara).
Gh. Adamescu și M. Dragomirescu, *Literatura română*.
Petre V. Haneș, *Manual de limba română*.

Fig. 3. — Bibliografia lui A. L. Ivela pentru *Dicționarul muzical ilustrat*.

tat a da o deosebită grije muzicii românești și de aceea, pe lîngă articolele ce interesează direct această chestiune, am introdus și biografiile maeștrilor români, precum și un tablou de virtuoși români, critici, profesori de conservatoare ».

La elaborarea acestui dicționar a fost ajutat, în măsura în care a avut nevoie, de către elevii săi, cărora le-a adus mulțumirile de drept în prefață.

Statistic vorbind, autorul explică 2 094 de cuvinte și termeni muzicali, la care se adaugă elementele înrudite ale termenului și 116 ilustrații, din care 46 portrete și fotografii. El a conceput acest dicționar ca pe un instrument de lucru în mîna profesionistului și totodată o sursă competentă de informare la îndemîna iubitorului de muzică; astfel căpătă caracterul unei lucrări didactice și de popularizare.

Așa cum se arată și în prefață, termenii muzicali au fost grupați astfel:

a) Muzica clasică, populară, bisericească, voci și instrumente.

b) Teoria muzicii, notația, armonia, fuga, compoziția.

c) Legătura dintre muzică și poezie, literatură, artă dramatică, mitologie și istorie.

d) Biografiile celor mai de seamă compozitori și interpreți ai muzicii universale și creația lor.

e) Biografiile muzicienilor români, pedagogi, instrumentiști.

După cum se vede, dicționarul prin tematica sa are un caracter enciclopedic. Explicarea termenilor își păstrează valabilitatea și în zilele noastre. Acolo unde cuvîntul nu este de ajuns, autorul apelează la ilustrație. Alți termeni care au sensuri multiple sînt însoțiți de explicații complete (A se vedea fig. 4 a-c).

În ce constă meritul acestei opere și al autorului ei? Pînă la apariția unei enciclopedii muzicale românești, acest dicționar este încă o lucrare principală de referință din acest domeniu publicată în țara noastră. Lucrarea lui A. L. Ivela a însemat nu numai un act de cutezanță din partea unui muzician român, care a știut că muzica românească are nevoie de o enciclopedie cît de sumară în care să fie cuprinse și contribuțiile muzicienilor noștri, contribuții neglijate de marile dicționare străine, ci și un model bun de preluat care, dacă ar fi reluat, ar face față cerințelor de azi. Dacă ținem seama că autorul a lucrat peste 20 de ani la elaborarea dicționarului fără să vadă măcar o literă din el, atunci nu ne mai este îngăduit a găsi cu orice preț golurile existente în ansamblul lucrării. Pe de altă parte, nu putem pretinde unei lucrări de mici dimensiuni să cuprindă tot ce altele, similare, au însumat în zeci de volume.

« *Orpheus* », *Cartea iubitorilor de muzică*[6] se adresează, după cum arată și titlul, iubitorilor de muzică, dar în același timp elevilor din cursul superior de liceu, fiind aprobată de Ministerul Instrucțiunii Publice, cu nr. 64 din ianuarie 1921 și reaprobată în anii următori. « Baza acestei lucrări este apropierea dintre literatură și muzică » — scrie Ivela pe copertă.

Despre *Orpheus*, autorul scrie că « n-am părerea că această lucrare ⟨...⟩ este desăvîrșită, dar — așa cum este —, ea încheagă dorul ce-am avut de a face din învățămîntul muzical un obiect plăcut și atrăgător, iar din muzica însăși cel mai duios prieten al sufletului nostru »[7]. Scopul lucrării este mărturisit astfel: « prezenta lucrare încheie seria manualelor de la cursul elementar și primar pînă la clasele superioare de liceu ⟨...⟩. Adresîndu-mă elevelor și elevilor din cursul superior, am căutat a le procura cunoștințe potrivite cu gradul relativ înaintat de cultură ce îl dobîndesc la celelalte obiecte de studiu. De aceea am luat ca bază apropierea ce există între literatură și muzică și am așternut întreaga expunere după gruparea lucrărilor literare »[8].

[6] Am avut la îndemînă ed. a 6-a, revăzută și adăogită, apărută la București, în 1928, după moartea autorului.
[7] A. L. Ivela, *Prefața* de la *Orpheus*, p. 4.
[8] *Ibidem*.

Lucrarea începe prin prezentarea dramei nefericitului Orfeu, reprezentantul muzicii în mitologie, cîntărețul care « cu lira lui îmblînzea fiarele, oprea apele din cursul lor și înduioșa inimile cele tari ». În felul acesta cartea se anunță ca o lectură plăcută, legenda vine să pledeze pentru ideea de sacrificiu în dragoste, preamărind forța morală și educativă a muzicii. Și pentru a întări această ultimă idee, în paginile următoare se citează « gînduri despre muzică » ale unor mari personalități, texte introductive și utile tineretului.

Capitolul următor este o sinteză a principiilor de muzică desprinse din manuale, studiate în anii precedenți în școlile secundare. Se pornește de la noțiunile de teorie elementară (portativ-notă muzicală, măsură, gamă, mod, tonalitate, termeni de mișcare și nuanțe etc.). Această trecere în revistă este binevenită deoarece elevul va întîlni pe parcurs piese muzicale cu dificultăți sporite și se va afla în situații în care apar elemente studiate dar de care nu-și amintește pe moment.

Latura practică a acestei sinteze teoretice din capitolul « Genul didactic » o constituie adunarea celor mai valoroase solfegii proprii sau de alți autori folosite în manualele de clasele IIII—IV. Ele sînt grupate astfel: solfegii pe o voce, pe două voci, canoane pe două voci, apoi solfegii și canoane pe trei voci.

Pornind de la ideea că un ascultător ori interpret trebuie să știe să urmărească construcția logică a muzicii, autorul prezintă o analiză amănunțită a unei melodii. Din analiză reiese convingerea autorului că: « un cîntec este format din fraze muzicale ; fiecare frază este constituită din fragmente melodice. O *frază muzicală* reprezintă o *idee*. Uneori o frază nouă reprezintă o idee nouă, alteori repetă melodia precedentă. O frază muzicală sau o gîndire reprezintă o idee sau o cugetare exprimată în graiul muzical »[9]. Preocupat de legătura dintre muzică și poezie (el însuși poet), identifică fraza muzicală cu strofa poetică.

Tot prin analiză, el stabilește patru criterii pentru identificarea melodiei: a) modul; b) succesiunea sunetelor fără modificarea intervalelor; c) formula ritmică; d) tempo-ul sau mișcarea. Criteriile sînt juste. Practica dovedește că orice schimbare adusă unuia dintre cele patru criterii modifică identitatea melodiei, sensul melodic, apărînd astfel o nouă idee muzicală exprimată în condiții sonore deosebite fundamental.

Între structura unei poezii și structura unui cîntec întrevede următoarea paralelă: « O poezie are strofe ; un cîntec are fraze muzicale ; așadar, o strofă ar corespunde cu o frază muzicală. O strofă e alcătuită din versuri; o frază e alcătuită din fragmente melodice. Fiecare vers e constituit din 3—4 metre sau picioare ; fiecare fragment melodic e alcătuit din 3—4 măsuri sau tacte. Așadar, un metru sau un picior ar corespunde cu o măsură sau tact. Un metru sau un picior are 2—3 silabe; o măsură sau un tact are 2—3 bătăi sau timpi. Așadar, o silabă din poezie corespunde cu o bătaie din muzică. Accentul ritmic de pe prima silabă a unui picior la poezie corespunde cu accentul de pe primul timp al măsurii într-o bucată muzicală »[10].

Considerînd genurile literare: liric, epic și dramatic ca pe un suport literar al muzicii, autorul își dezvoltă lucrarea pe acest criteriu de asemănare, adăugîndu-le genurile didactic și coregrafic. Astfel, după Ivela, lucrările muzicale pot fi incluse în următoarele genuri: I. liric, epic și religios; II. didactic și clasic; III. dramatic; IV. coregrafic.

În genul liric include: imnul, cîntecul patriotic, cîntecul popular și piese lirice cu arie de răspîndire universală: lied, elegie, serenadă, romanță, nocturnă, reverie, madrigal, legendă, baladă, pastel, pastorală, barcarolă și oda. Tot în genul liric include și muzica bisericească — psalmi, coral, motet, oratoriu etc. — prezentînd exemple din creația compozitorilor consacrați: J. S. Bach, Orlando Lasus, Palestrina, Luther, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber și Anton Pann, G. Musicescu, Al. Podoneanu, Gh. Cucu.

Lucrarea se încheie cu « O paralelă între istoria muzicii și celelalte producțiuni ale minții omenești » și cu «Tablou comparativ » (conceput pe stiluri și epoci, privind muzica, literatura, « celelalte arte » și știința) urmat de ilustrarea vizuală a celor 9 simfonii ale lui Beethoven și o cronologie.

Lucrarea este concepută după un plan propriu, autorul declarînd în prefață că nu cunoaște vreo altă publicație de acest gen în străinătate ori în limba română.

Pentru folosință strict didactică ea a fost preluată după moartea autorului și divizată, prin adaptare, pentru clasele IV—VIII, de profesorul Grigore Magiari, care publică întreaga serie de manuale în 1930, concomitent cu ciclul « Îndrumări în viața muzicală » pentru clasele V—VII al lui Marcel Botez.

Contribuția novatoare a lucrării constă în împletirea elementului didactic cu cel istoric-muzicologic.

Planul de expunere este foarte clar, fapt ce dovedește că autorul a fost preocupat vreme îndelungată de elaborarea lui. Stilul simplu, direct, literar oferă o lectură plăcută și-l situează pe autor printre bunii mînuitori ai cuvîntului. Faptul că lucrarea nu este întocmită după cerințele unei programe analitice, îi dă un caracter personal, atotcuprinzător, variat și interesant. Atît elevul cît și amatorul de lectură în domeniul muzicii se lasă ușor captivați, pot înțelege ușor noțiunile legate de didactică și istorie a muzicii.

[9] *Ibidem*, p. 19.

[10] *Ibidem*, p. 27. Cf. notei lui A. L. Ivela, a se vedea mai pe larg în *De-ale muzicei*, p. 25.

37

cuta făcând intrările în locuri diferite. Observare: toate acéste varietăti de canoane, la modă acum trei veacuri, constitue mai mult o gimnastică a minții decât o valoare propriu zisă de compoziție; astăzi se mai strecoară în treacăt unele pasaje în canon, mai mult ca un efect pasajer.

Cânt = **1.-** Arta cântului (v. BELCANTO). **2.-** O piesă muzicală pusă pe vorbe ce trebue cântate cu vocea. **3.-** *C. bisericesc:* ambrozian, gregorian, antifonic, tradițional (v. fiecare în parte). **4.-** O parte dintr'o lucrare epică: *Iliada lui Omer are 24 de cânturi.* **5.-** *C. dat* (în armonie), o melodie dată ca temă la soprano, pentruca să fie realizate celelalte trei voci (v. REALIZARE). **6.-** *la ison* sau *la unison*, toate vocile aceeași melodie.

Cânta (a) = **1.-** A executa un cântec cu vocea. În latinește: canto-avi-atum-are, a cânta cu vocea; cano-cecini-cantum-canere, a executa din instrument. **2.-** În limba română este acelaș termen și pentru voce și pentru instrumente: *a cânta la piano, din vioară, cu vocea.* În alte limbi se face deosebirea: a cânta se zice numai pentru voce, pe când pentru instrumente se zice a suna sau a juca: *clavier spielen* și *jouer au piano* (v. INTONARE, FREDONARE, SOLFEGIARE). **3.-** Se zice: *a cânta frumos, corect, în măsură, nuanțat, îngrijit, artistic, fals, detonat, fără măsură.* **4.-** A lăuda o faptă, o ispravă. **5.-** *Îi cântă* (popular) = stăruește să-l convertească.

Cantabile = **1.-** Frază dintr'o bucată instrumentală care trebue executată clar, expresiv, melodios, ca si cum ar fi cântată cu vocea. **2.-** Capitol dintr'o lucrare instrumentală.

Cântare = **1.-** Cântec (v. ACT): *Cântări religioase, de laudă, de veselie.* **2.-** Vieața, sufiul ce dobândeste un cântec în timpul executării: *Cântare cu avânt, cu inimă, cu însuflețire,*

Cântarea României = 1. Celebru poem în proză al literaturii românești, din secolul trecut, datorit după unele păreri lui Alecu Russo, după altele lui Bălcescu, deși el îl prezinta ca găsit într'o mânăstire. Studii în controversă sunt datorite profesorilor Petre V. Haneș și N. Apostolescu. 2.- Numele unei societăți corale (voci mixte), înființată în București în anul 1919, din inițiativa maeștrilor Marcel Botez și Alfred Alessandrescu și a lui Gh. D. Mugur. „Dirigintele ei artistic, Marcel Botez a făcut din corul acéstei societăți (200—250 de persoane) un organ de artă a cărui faimă a trecut și dincolo de hotare". Societatea are mai multe filiale în țară și se produce cu cântări religioase populare românești, clasice, oratorii (De Crăciun, Iuda Macabeul, etc.)

Cântăreț = Cel dotat cu voce frumoasă și mai ales cu studii speciale de cânt făcând din aceasta o profesiune. a) *C. concertist*, interpret al diferitelor arii, lieduri, prin saloane și concerte. b) *C. belcantist*, mai ales al ariilor de bravură. c) *C. dramatic*, cel ce interpretează pe scenă rolul unui actor într'o operă, dovedind că posedă pe lângă arta de belcanto și cerințele artei dramatice: mimica, jocul de scenă, etc. d) *C. de cor*, un element profesionist al unui ansamblu coral. e) *C. popular*, specialist în cântece populare (v. TRUBADUR). f) *C. liric, dramatic, lejer*, etc., după felul vocii și deci după felul bucăților ce convin vocii. g) poet care s'a deosebit într'un anumit gen (v. BARD).

Cantată = **1.-** Orice compoziție severă menită a fi cântată de voci, spre deosebire de *sonată*, menită a fi executată de instrumente. a) *C. de salon, de cameră*, o lucrare pentru voce însoțită de piano sau alte instrumente. b) *C. religioasă*, pentru biserică: soliști cu acompaniament

Fig. 4 a — *Dicționarul muzical ilustrat*, p. 37.

38

de instrumente și cor (Bach, Haendel, etc.).

Cântec = **1.-** Orice melodie însoțită de cuvinte. După fel și conținut ia diferite numiri: a) *C. ostășesc* (cătănesc), care îndeamnă la vitejie; b) *C. patriotic*, care insuflă dragostea de țară; c) *C. național*, care inspiră dragostea de neam și al cărui caracter melodic este țesut pe gama populară; d) *C. popular*, auzit din gura poporului, autor necunoscut, structura melodică specifică (v. DOINĂ); e) *C. popularizat*, răspândit, vulgarizat; adesea autorul cunoscut mai totdeauna nimic specific ca conținut și structură melodică; f) *C. haiducesc*, care laudă voinicia capilor de bandă sau îndeamnă la recâștigarea libertăților de viață; g) *C. bătrânesc*, care conține o pildă, o povață sau o povestire (v. BALADĂ); h) *C. religios*, conținut de laudă lui Dumnezeu sau rugăciune; i) *C. tradițional*, moștenit din tată în fiu, uzitat în legătură cu anumite sărbători și datini: *C. de stea* (Crăciun), *C. de salcie* (Florii); j) *C. clasic*, datorit unui maestru clasic, sau care poate servi ca model de lucrare după toate regulile de studiu; k) *C. școlăresc*, cu conținut moral, instructiv, melodic și ușor, pentru a fi prins cu înlesnire de copiii și elevii de școală; l) *C. eroic*, de laudă pentru eroi, sau îndemn de vitejie la luptă (v. ODĂ); m) *C. erotic*, conținut vulgar de dragoste, adesea puțin cuviincios, chiar pudic. Deși unele cu asemenea conținut au atins o treaptă superioară de artă, superioară ca poezie, [illegible] (v. EROTIC).

Cântecel = Cântec scurt: școlăresc, popular, tradițional.

Cantemir Dimitrie (1673—1723) = Domnul Moldovei, fiul mai mic al lui Constantin Vodă. După o scurtă domnie de șase luni (1714) se retrase în Rusia, unde trăi până la moarte. Foarte cult, poliglot și cunoscător de frunte al studiilor orientale, s'a impus ca un distins teoretician al muzicii instrumentale. A inventat un sistem de notațiune muzicală care consista în a întrebuința literele alfabetului otoman pentru cântecele turcești, cari până atunci nu avusese notațiune. Datorită acestei inovații s'au păstrat un mare număr de melodii turcești întâlnite și azi în tradiția lor sub numele de „*[illegible]*".

Cantica = Numele unui cântec religios pus pe cuvinte din Biblie sau din rugăciuni.

Cantilenă = Un fel de romanță gravă, tânguitoare.

Canto = **1.-** În genere, muzică vocală. **2.-** Partea destinată vocii, într'o lucrare acompaniată de instrumente; numește Gesang[illegible] (v. BELCANTO).

Canțonetă = **1.-** Un cântec ușor, cu conținutul liric, clar, ritmat, lesne popularizabil: *C. napolitană, [illegible]*, etc.

Cantor = **1.-** Cântăreț bisericesc (preot). **2.-** *Schola cantorum*, o veche academie a celor care se ocupau cu studii muzicale, nume dat și astăzi unei școli de muzică în genere: *Schola Cantorum din Paris.*

Cantus (Lat. cântec) = Termen uzitat în vechea muzică bisericească occidentală și astăzi pe alocuri în [illegible]: a) *C. accentus*, accentus (v. [illegible]); b) *C. coloratus*, melodia încărcată cu ornamente sau accidenți; c) *C. durus*, care avea pe *si natural* în loc de *si bemol* (gama începând dela *sol*, acest *si becar* dădea caracterul tonului major.) d) *C. fictus*, melodie transpusă; e) *C. figuratus*, o melodie contrapunctată de alte voci; f) *C. firmus*, melodia principală dintr'un ansamblu. [illegible] tenorul sec. XVII; apoi C. F. s'a dat [illegible] [illegible] asimilu-se [illegible]

Fig. 4 b — *Dicționarul muzical ilustrat*, p. 38.

176

rile precedente. **4.**- Un cântareț trebuie să respire unde indică înțelesul cuvintelor (v. FRAZARE). In nici un caz un cuvânt nu trebuie taiat prin *R.* și nici un cuvânt despartit de adjectivul său. Se înțelege că aceasta nu e posibil in cântecele vechi bisericești, unde vocalizele ocupă cu un singur cuvânt un lung șir de măsuri. **5.**- Semnul ' (virgula, apostrof) in dreptul unei note, arată *R.* obligatorie.

Restricțiune (restrângere) = **1.**- In fuga, intrarea mai grabita a unei voci, inainte de a aștepta expunerea completa a temei de vocea precedentă. **2.**- Stret.

Reuniune = **1.**- Grupare de amatori, cari, cu vocea și cu instrumente, studiază, cu un maestru competent, diferite bucați corale și instrumentale, producându-se cu concerte și audițiuni, fie pentru propria lor cultivare, fie pentru raspândirea în popor a gustului pentru muzică (v. LIEDERTAFEL). **2.**- Strângerea laolalta a diferitelor elemente ce compun un ansamblu: *R. corală.* Mai toate orașele din Banat, Ardeal, Maramureș, au vechi reuniuni corale, ai căror maeștrii au cultivat in special cântecul popular românesc; Banat: maestrul *Vidu;* Sibiu, maestrii: *Dima, Popovici, Oancea;* Cluj: *Dima, Mureșeanu;* Cernauți: *Porumbescu.* In vechiul regat: soc. *Carmen* fondata în 1900, maestrul *Kiriac, Cântarea României* (1920, maestrul *Marcel Botez*). Mai de mult, *Hora* (Juarez Movila); Turnu-Severin: *Doina* (St. Paulian), etc. La Expoziția Româna din 1906, au cantat reunite toate societatile corale romanești, sub bagheta maestrului Kiriac (v. SOCIETATE).

Revelație = Desvaluire, un chip minunat de executare și de interpretare a unei compoziții, încât efectele nebanuit de frumoase, produc emoțiune, inaltare, entuziasm. Se zice: *executia simfonica cutare, sub bagheta maestrului X a fost o revelatie.*

Reverie (fr., *rêve*, vis) = o compoziție poetica pentru voce ori instrumente, evocând o stare sufletească de visări și inchipuiri trecatoare „Intre vis și vieața". *R.* este inrudită ca gen cu *nocturna* (v. AC.).

Revistă = **1.**- Ușor spectacol de teatru, cu cântece alcatuite dintr'o inșirare de scene cari biciuesc evenimentele politice ale zilei, fară nici un subiect definitiv; nu are pretenția unei lucrări dramatice, ci numai ca simplu prilej de petrecere. **2.**- *R. muzicală*, publicatie periodica instructivă, educativă prin menirea ei de a raspândi cunostinte despre muzică, de a analiza producțiuni, execuțiuni artistice, etc. Câteva reviste românesti muzicale: *R.* mai de mult: *Arta*, a apărut la Iași în două rânduri: intre 1883—1885 și din Ianuarie 1924 până în Iunie 1896. Sub direcțiunea lui Titus Cerne; *România Muzicală*, C. Cordoneanu, București, Martie 1890 — 15 Decembrie 1904. *Muza Română*, Mureșanu, Brașov (1900); *Arta Muzicală*, T. Fuchs (1906); *Artiștii noștri*, Movilă (1895); *Muzica* (1918 — 1925), București-Temișoara, directori: Georgescu-Breazul și Maximilian Costin; o alta *R. Muzica*, 1906, sub directia colonelului Mărgaritescu; *Doina*, director C. Bărcanescu, apoi C. Gebauer și O. Ionnescu-Gion. *R.* muzicală și literara aparută în toamna anului 1886; *Gazeta Artelor*, diriguita de Juarez Movilă, 27 Octomvrie 1902 — 15 Mai 1904. Avea subtitlul: „Teatru, muzica, pictură, sculptura, arhitectura, gimnastica, dans, etc.". A aparut in București; *Gazeta Teatrului Național*, București, din Noemvrie 1835, până in Decemvrie 1836. Era redactata de Ioan Eliade Radulescu; *Scena*, Iasi 1903; *Scena*, Bucuresti, 1917—1918; *Rampa* a aparut întâi sub titlul de *Rampa ilustrata*; reportaj muzical, artistic și sportiv, aparând actualmente in București, sub direcțiunea d-lui Faust Moor; *La soirée*

Fig. 4 c — *Dicționarul muzical ilustrat*, p. 176.

LUCRARE APROBATĂ DE ONOR. MINISTER AL INSTRUCȚIUNII PUBLICE, CA OP DIDACTIC PENTRU INTREG CURSUL SUPERIOR AL ȘCOLILOR SECUNDARE DE AMBELE SEXE, PRIN ADRESA CONSILIULUI PERMANENT CU No. 64 DIN IANUARIE 1921 ȘI REAPROBATĂ.

BAZA ACESTEI LUCRĂRI ESTE APROPIEREA DINTRE LITERATURĂ SI MUZICĂ

„ORPHEUS"



CARTEA IUBITORILOR DE MUZICĂ

DE

A. L. IVELA

Orpheus cuprinde 25 melodii și arii celebre din maeștrii clasici; 40 solfegii și canoane; 50 cântece și coruri; 35 biografii; 33 ilustrațiuni și nenumărate explicațiuni cu date istorice despre: muzica populară, muzica clasică, religioasă apuseană, religioasă orientală, despre Orchestră, despre Operă, etc., etc.

EDIȚIA VI-A

REVAZUTA ȘI ADAOGITA

Tipărită în 2.500 exemplare



EDITURA LIBRĂRIEI „UNIVERSALA" ALCALAY & Co.

BUCUREȘTI ∴ CALEA VICTORIEI No. 27

1928

Fig. 5. — A. L. Ivela. *Orpheus*, București, 1928. Coperta.

Împărţirea pe genuri aleasă de autor este un procedeu de a se face mai uşor înţeles şi nu un scop în sine de a substitui muzica, literaturii. Comparaţiile sînt binevenite. O bună parte au corespondenţă perfectă cu muzica. Sigur că imnul, oda, doina, cîntecul popular, liedul şi altele se încadrează în genul liric, după cum opera în cel dramatic; iar dacă oratoriul şi cantata sînt puse — alături de motet, missă şi recviem — în genul liric-bisericesc, aceasta se datorează necunoaşterii altor opere laice de către autor. Dezvoltînd genul liric, în care sînt incluse cîntece naţionale, patriotice, populare şi de popularitate, Ivela aduce ca noutate sensibila deosebire între imn, cîntec naţional şi cîntec patriotic. După el, imnul naţional este un cîntec « impus în mod oficial ca să fie cîntat la solemnităţi naţionale şi patriotice; sonoritatea lui e un simbol ca şi drapelul ţării ». În schimb, cîntecul *Deşteaptă-te Române* este un « cîntec naţional care trezeşte prin conţinutul lui însuşi, coarda sentimentului de iubire pentru patrie şi neam »[11]. Alături de *Deşteaptă-te Române*, *Hora Unirii* este socotită tot cîntec naţional, pe cînd *Trei Culori*, *Pe-al nostru steag* şi *Cîntec ostăşesc* de Ciprian Porumbescu, le consideră cîntece patriotice pentru că » au un caracter eroic, înălţător şi moral-educativ », ce stîrnesc « curagiul şi admiraţiunea pentru eroi »[12].

Astăzi, noţiunea de cîntec patriotic are o sferă de cuprindere mai largă şi aria de răspîndire mai mare datorită condiţiilor obiective de dezvoltare a societăţii noastre socialiste.

Autorul dovedeşte că n-a cunoscut direct creaţia populară ci numai părerile altor muzicieni, în special autori de manuale, cu toate că a fost contemporan cu Tiberiu Brediceanu, Constantin Brăiloiu, George Breazul, Sabin V. Drăgoi şi alţi fondatori ai folcloristicii româneşti. Şcoala noastră folcloristică însă de abia se înfiinţase, contribuţia societăţilor corale, în special a « Carmen »-ului, se rezuma la executarea cîntecelor populare armonizate. Şi deşi, după moartea lui Ivela, G. Breazul şi-a fundamentat manualele sale pe exemple muzicale din folclor, problema rămîne încă nerezolvată şi astăzi în manualele de muzică.

Toate genurile muzicale sînt expuse în mod unitar. Alături de exemplificările din literatura universală sînt incluse şi lucrările româneşti. Incluzînd în « genul dramatic » vodevilul, revista, opereta şi opera, acestea sînt prezentate istoric şi în mod critic, vizîndu-se valoarea lor educativă şi morală. Scriind despre vodevil, de pildă, nu sînt uitaţi fondatorii lui ca gen, Vasile Alecsandri şi Matei Millo, precum şi compozitorii Al. Flechtenmacher, J. Wiest, J.A. Wachmann şi T. Flondor. În genul operetei sînt citaţi, alături de J. Offenbach şi J. Strauss, şi românii C. Porumbescu, M. Cohen-Lînaru şi Ionel Gh. Brătianu.

O paralelă între istoria muzicii şi celelalte producţiuni ale minţii omeneşti este aflată în capitolul cu nota dominantă de originalitate a lucrării. Capitolul este o sinteză ce caracterizează marile epoci creatoare : Renaşterea, clasicismul, romantismul, cu curentele lor — realismul, simbolismul etc. — şi chiar dacă apelează tot la literatură A. L. Ivela priveşte fenomenul ca pe o interacţiune în evoluţia celorlalte arte (fig. 6 a, b). Întocmirea unui astfel de tabel dovedeşte capacitatea de sinteză a autorului, munca de adîncime în celelalte domenii ale culturii.

În prezentarea celor 9 simfonii beethoveniene apelează la imaginea plastică în realizarea sculptorului Ringel d'Ilzach, reproducînd sculpturile sale după o revistă muzicală apărută în Franţa în 1903[13]. Tabelul cronologic cuprinde « celebrii maeştrii muzicanţi în ordinea naşterii »; chiar dacă este incomplet, el vine să confirme viziunea de sinteză a autorului.

În ce priveşte capitolul « Genul didactic », considerăm că este mai nimerit să fie tratat în contextul analitic al manualelor, el reprezentînd de fapt rezumatul teoriei celor patru clase gimnaziale : solfegiile, rezumatele, tabelele comparative fiind preluate direct din manuale.

De-ale muzicii este o cărticică apărută în « Biblioteca pentru toţi » (în anul 1909)[14], deci înaintea lui *Orpheus* şi este, după cum arată autorul în prefaţă, o « anexă » la cursul complet de « Lectură muzicală şi solfegii ». Ea cuprinde cîteva povestiri originale avînd ca subiect principal « muzica în raport cu celalte arte frumoase » : I. Asemănările şi deosebirile dintre artele văzului şi auzului (Compoziţie şi execuţie); II. Legătura dintre muzică şi poezie : 1. Elementele ce alcătuiesc gîndirea poetică şi cea muzicală; declamaţia; 2. Limbajul şi ritmul; 3. Paralelă între poezie şi muzică.

Celelalte capitole sînt prelucrări din diferite surse care i-au stat la îndemînă şi se referă la « Muzica vocală şi instrumentală », « Instrucţiunea şi educaţiunea muzicală », « Muzica religioasă », « Muzica populară şi poezia populară », « Muzicanţii în evul mediu » şi « Mici scene din viaţa lui Mozart, Rameau, Wagner şi Beethoven ». Cartea se încheie cu impresionantul capitol : *Muzica la orbi*.

De-ale muzicii este o contribuţie personală, literară, în care, pe lîngă ideile originale de a trata muzica în raport cu celelalte arte, Ivela îşi pune în valoare arta sa de povestitor. Nimic nu se poate elimina, după cum nimic nu se poate adăuga unui text finisat de Ivela. Totul este concentrat şi dinamic. O bună parte din subiectele tratate aici sînt reluate şi în *Orpehus* (deoarece din 1909 nu a fost reeditată), însă nu în forma întîlnită în *De-ale muzicii*

[11] *Ibidem*, p. 37.
[12] *Ibidem*, p. 42.

[13] *Ibidem*, p. 176—177.
[14] A. L. Ivela, *De-ale muzicei*, Bucureşti (ed. Leon Alcalay), 1909 (Biblioteca pentru toţi), p. 518).

	MUZICA	LITERATURA	CELELALTE ARTE	ŞTIINŢA
Renaşterea sec. 15—16	Palestrina (italian) Lassus (german) Luther „	Dante (italian) Machiaveli „ Rambelais (francez) Luther (german)	Leonardo da Vinci (ital.) Rembrand (flamand) Dürer (german) Velasquez (spaniol)	Copernic (polonez) Galileu (italian)
Clasicismul sec. 17—18	Lully (francez) Rameau „ Haendel (german) Bach „ Gluk (francez) Haydn (german) Cimarosa (italian) Mozart (austriac) Cherubini (italian) Méhul (francez) Beethoven (german)	Shakespeare (englez) Racine (francez) Molière „ Corneille „ Bossuet „ Boileau „ Goethe (german) „ Lessing „ Schiller „ Voltaire (francez) Montesquieu „ Rousseau „ Diderot „ D'Alembert „	Poussin (pictor) (fr.) H. Lorrain „ „ Perrault (arhitect)(fr.) Mansart „ Watteau (pictor) Fragonard „ Goya (spaniol) (pictor) Reynolds (englez) „	Spinoza (flamand) Kepler (german) Newton (englez) Leibnitz (german) Pascal (francez) Descartes „ Laplace „ Lavoisier „ Buffon „

a

sec. 19 Prima jumătate Chopin Romantismul	Weber (german) Paganini (italian) Rossini (francez) Meyerbeer „ Schubert (german) Mendelssohn „ Schumann „ Liszt (ungur)	Chateaubriand (fr.) Lamartine „ V. Hugo „ Musset „ Vigny „ Balzac „ Michelet „ Heine (german) Lenau „ W. Scott (englez)	David (francez) (pictor) Delacroix „ Ingre „ Corot „ Baninglan (engl.) „	Berthelot (francez) Berzelius (suedez) Bunzen (german) Dalton (englez) Davy „ Gay-Lussac (fr.) Kekulé (german) Mendelejeff (rus)
sec. 19 a doua jumătate: realism, naturalism şi simbolism	Flotow Donizzetti (italian) Verdi „ Wagner (german) Bizet (francez) Gounod „ Offenbach „ Souppé „ Rubinstein (rus) Debussy Délibes (francez) Bizet „ Massenet „ Cesar Frank „ Vincent d'Indy Richard Strauss (germ.)	R. de L'Isle (francez) Prudhomme „ Flaubert „ Alf. Daudet „ Augier „ Dumas (fils) „ Sainte-Beuve „ Renan „ Taine „ Brunnetière „ Sudermann (german) Hauptmann „ Verlaine (francez) Ibsen (suedez) Tolstoi (rus) Carlyle (englez) Anatole France (franc.) Zola „ Baudelaire „	Coubet (pictor) Manet (pictor impresionist) Menzel (pictor) (germ.) Ruskin („ englez) Carpeaux (sculptor) Rodin (sculptor)	Bayer (german) Berthelot (francez) Dumas „ Friedel (german) Hoffman „ Leibig „ Moissan (francez) Pasteur „ Würtz (german) Edison (american) Haekel (german) Darwin (englez)

b

Fig. 6. a, b — Tabelul sinoptic din *Orpheus* de A. L. Ivela.
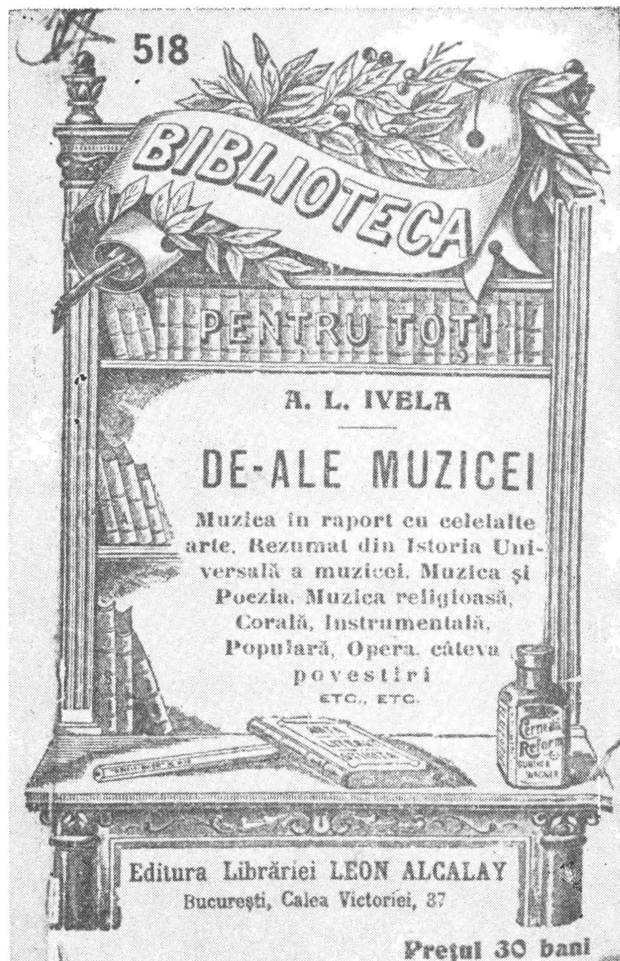


Fig. 7. — A. L. Ivela, *De-ale muzicei*, Bucureşti 1909. Coperta.

Iată cîteva dintre ideile originale dezbătute în această carte: « compoziţia » şi « execuţia » determină « asemănările » şi « deosebirile » dintre arte. « Compoziţia » include munca de creaţie a arhitectului, pictorului sau compozitorului, iar « execuţia » pe cea a construcţiei după planul arhitectural, precum şi redarea vocală ori instrumentală a gîndirii compozitorului. O « compoziţie » reprezintă concepţia şi gîndirea artistului. Ea trebuie să fie « originală, matură » (gîndită pînă în cele mai adînci detalii), « să aibe viaţă » (să fie înţeleasă cu uşurinţă şi să imprime în mod real impresia adevărată a celor concepute). Artistului i se cere să aibă o temeinică pregătire profesională şi o cultură generală de tip enciclopedic. I se mai cere o capacitate superioară de observare şi pricepere a lucrurilor, a mediului social şi spiritual. Cultura şi talentul, unite cu maturitatea şi îndemînarea, formează gustul şi sobrietatea ce dau compoziţiei valoare intrinsecă, rezistenţă în timp şi în diferite medii. Deci: « o compoziţie artistică ne înfăţişează o *inspiraţie* sau *concepţie*, care depinde de puterea de creaţiune şi de talentul compozitorului, precum şi *felul de a prezenta* această creaţiune după cultura şi maturitatea artistului compozitor »[15]. Executantului i se cere să fie talentat şi să aibă o bună tehnică, cultură de specialitate şi general-enciclopedică. Cultura de specialitate are la bază acumulările din timpul studiului profesional. Tehnica reprezintă cea mai importantă condiţie a unui executant şi trebuie să întrunească trei elemente: a) agilitatea (uşurinţa cu care înţelege opera, compoziţia); b) abilitatea (îndemînarea, dibăcia cu care execută); c) velocitatea (viteza execuţiei). Ele sînt condiţii indispensabile şi se dezvoltă în timp şi prin exerciţii zilnice, după un plan gradat. Tehnica dezvoltă talentul şi, îmbinată cu cultura, formează marele artist executant, virtuozul care entuziasmează publicul, punînd deseori în anonimat creatorul.

Printre alte asemănări între arte include şi dezvoltă noţiunile de « proporţie », « simetrie » şi « varietate » şi conchide că « unitatea este totalul rezultat din păstrarea acelor trei condiţiuni estetice: proporţie, simetrie varietate »[16].

În ce priveşte lectura muzicală, ascultînd pe rînd diferitele părţi ale cîntecului, legîndu-le între ele, reconstituim lucrarea, ne formăm impresia de ansamblu în timp. Artele plastice, ale văzului, impresionează deodată dar muzica trece gradat de la o stare la alta, putînd urmări ideea muzicală în desfăşurarea ei.

În muzică este necesar ca odată cu formarea deprinderilor pe bază de studii gradate, să se facă şi educaţia muzicală, prin aceasta înţelegîndu-se modul de interpretare conştientă a unei piese muzicale. Diferenţierea pe care Ivela o face între muzicienii profesionişti şi amatori este aceea a modului deosebit prin care ei îşi cîştigă existenţa[17]. Educaţia, aparţinînd gradului de cultură şi bun simţ, îi diferenţiază şi mai mult. De educaţie depinde ceea ce ascultă fiecare. Autorul pledează pentru educaţia muzicală, cel puţin dacă instrucţia este costisitoare şi se dobîndeşte greu. Şi, într-adevăr, opera sa pedagogică a fost alcătuită în acest scop şi, la data apriţiei, a constituit un mijloc eficient pentru realizarea acestui deziderat.

Expunerile sale nu au caracter didacticist, deoarece tînărul — în concepţia lui Ivela — trebuie atras către instruirea sa muzicală în mod firesc, fără complicaţii.

Sub pretextul invitaţiei de a merge la un concert coral, invitaţie făcută de un prieten în vîrstă, cunoscător al muzicii, Ivela face o descriere plină de farmec a Atheneului român, prilej cu care vorbeşte despre voci, plasarea lor în ansamblu, despre dirijor şi repertoriu.

Participarea la un « concert simfonic » deschide o altă pagină în care se vorbeşte despre orchestra simfonică, muzica simfonică şi concertul propriu-zis în care se interpretează muzica lui Beethoven. Orchestra pe care o

[15] *Ibidem*, p. 11.
[16] *Ibidem*, p. 21.
[17] *Ibidem*, p. 57—58.

prezintă este cea a ministerului, înființată de către Eduard Wachmann.

În felul acesta, cu multă abilitate scriitoricească, cititorul este plimbat în lumea muzicii, încît după lectura acestor descrieri pare că nimic din cele petrecute în sălile de concert nu mai rămîne învăluit de mister. Capitolul « La o reprezentație de operă » îi oferă cititorului o descriere fidelă a vechiului Teatru Național, iar cît privește spectacolul la care a luat parte (*Trubadurul* de Verdi), este pretextul de a înfățișa foarte amănunțit tot ceea ce contribuie la o reprezentație de operă, cu toate elementele genului.

În capitolul « Critica muzicală » el aduce puncte de vedere valoroase: «*A critica,* nu înseamnă a blama 〈...〉, ci a face o descriere, *o analiză dreaptă și cît mai fidelă* (subl. n.), pentru ca să reiasă adevăratul preț al acelei compozițiuni ori producțiuni. 〈...〉 Critica este părerea unui om competent, priceput în materie și demn de toată încrederea. Pentru a fi cineva un bun critic muzical, se cere mai întîi de toate să fie un om *foarte cult*; să fie el însuși muzicant, ca să cunoască greutățile și amănuntele de tehnică și execuție. Să fie un om matur și, în special, să fie un om drept, imparțial și mai cu seamă lipsit de sentimente personale, adică ură sau prietenie față de artistul executant. Un adevărat critic muzical face un mare serviciu executantului; îl încurajează punîndu-i în evidență calitățile, și-l face să se corijeze spunîndu-i drept diferitele defecte și neajunsuri. Un artist conștiincios nu trebuie să se supere de părerea chibzuită a unui critic capabil și sincer; desigur criticul a văzut mulți, foarte mulți și fel de fel de artiști, a auzit multe și nenumărate concerte și observînd calitățile și defectele tuturor, a ajuns a cunoaște și aprecia ce este bun și ce este rău 〈...〉. Progresele uimitoare ce a făcut muzica pînă în zilele noastre sînt datorate în parte marilor critici, care au știut să respingă compozițiile mediocre și să aplaude capodoperele »[18].

Povestiri muzicale a fost scrisă tot ca o completare a cursurilor sale de muzică și constituie, împreună cu *De-ale muzicei*, fondul de lecturi muzicale destinate completării cunoștințelor despre muzică și muzicieni. Este o compilație în care autorul își aduce o contribuție mai restrînsă. Pentru redactarea ei el a apelat la publicațiile zilei, la informații cunoscute, dar pe care le-a grupat în scop didactic, așa cum reiese și din cuprins[19]. Ca noutate,



Orchestra „Vetrei Luminoase"

Mare este puterea ce are muzica asupra lor! E socotit ca cea mai aspră pedeapsă când orbului i s'a interzis, fie de director, fie de profesor, timp de câteva zile să nu cânte. Există violoniști, pianiști, organiști orbi cari dau concerte foarte apreciate. Ei ... bine teoria muzicală precum și stu... ...perioare de armonie, contrapunct, ...mpoziție. Există profesori orbi a

Fig. 8. — A. L. Ivela, *De-ale muzicei*, p. 176.

apar capitolele «Muzica în raport cu științele», «Despre muzică» și «Audițiunea colorată».

Activitatea didactică propriu-zisă este ilustrată de manualele sale dintre care am studiat ultimele ediții din timpul vieții autorului, ediții revizuite și completate după programa oficială în vigoare (clasele I—II în 1926 și III—IV în 1927).

Ele au fost elaborate pe baza instrucțiunilor ministerului cu privire la activitatea maestrului (profesorului), în care instrucțiuni se întrevede viziunea de orientare modernă a școlii românești:

« Pentru a se înlătura studiul teoretic fără aplicarea practică la cîntat, cursul de muzică vocală, *nu se va mai face după manualele de teorie pură*, ci după o carte de « legătură muzicală », așa numită *Solfegii*.

Exercițiile acestea de solfegii vor fi precedate de scurte explicațiuni asupra cunoștințelor care își au aplicațiunea în diferite lecțiuni, adică vor fi niște solfegii gradate, care vor servi ca aplicațiune practică asupra rostului diferitelor semne întrebuințate în notațiunea muzicală.

[18] *Ibidem*, p. 89—91 și 93.

[19] A. L. Ivela, *Povestiri muzicale*, București, 1909 (Biblioteca pentru toți, nr. 518). Cuprinsul: Despre muzică, Muzica în raport cu științele, Audițiunea colorată, Beethoven, Richard Wagner, O seară la Rossini, Félicien David, Bizet Anton Pann ca muzicant, Istoricul cîtorva instrumente, (Harpa, Vioara, Clopotul, Clavecinul, Piano, Orga) Muzicanții în evul mediu, Diferite legende și anecdote muzicale, Diverse, Aventura unui piano, Cum a fost compusă o operă, Autograful lui Meyerbeer.

În alăturatul program analitic se poate vedea modul cum este distribuită materia pe clase, precum și înănțuirea gradată a diferitelor cunoștințe care își au aplicațuni în fiecare lecțiune de solfegii.

— În ora de clasă să se învețe și cîntece: melodii cu cuvinte și coruri la două voci și trei voci. *Fiecare clasă, independent de celelate, își va avea corul și cîntecele ei speciale.*

— Atît timp cît elevul nu va fi ajuns cu practica să descifreze el însuși o melodie dată, va învăța cîntece după auz în primele lecțiuni din clasa I, iar mai tîrziu va descifra notele diferitelor coruri puse în studiu.

— Cîntecele după auz sunt de mare folos. Pentru a învăța cîntecele după auz, nu se cere nici o sforțare elevului, pentru că el a fost deja deprins cu cîntecul acasă la părinți și *poate și în școala primară.*

— Precum copilului i se dă să învețe pe dinafară poezii, înainte de a ști ce este un vers, o rimă și o formă poetică, tot asemenea, pentru a-i pune sensibilitatea și gustul la încercare, se va începe studiul muzicii cu cîntece după auz »[20].

Manualul de muzică vocală cuprinzînd solfegii și cîntece pentru cls. I. secundară de ambele sexe este alcătuit în conformitate cu programa oficială și cuprinde un material didactic care se adresează copiilor de 10—11 ani, căutînd să le ofere pe înțelesul lor și în chip plăcut informații atrăgătoare despre muzică. În prefață scrie: « Muzica înalță sufletele, înobilează caracterele și deșteaptă în noi cele mai frumoase sentimente. Să ne silim deci a cunoaște această artă, căci ea ne procură un izvor nesecat de plăceri sufletești ». Manualul prezintă definiția muzicii, noțiunea de sunet muzical și cele două mari domenii: muzica instrumentală și cea vocală studiate teoretic și prin exerciții practice, solfegiile. Desenele, planșele și ilustrațiile vin să întregească înțelesul manualului. Cîntecele după auz, precum și cele după care elevul învață să solfegieze, conferă manualului latura practică și atractivă prin care captivează interesul elevului.

Cartea de clasa a II-a cotinuă după aceleași procedee didactice studiul din clasa I-a și începe cu o scurtă recapitulare a cunoștințelor căpătate pînă aici.

Cel mai concentrat și greu de presupus a fi însușit de elevi mi se pare manualul din clasa a III-a. El își găsește rezolvarea în clasa a IV-a, prin numărul mare de solfegii în toate tonalitățile (pînă la patru accidenți) și în cîntece. Elementele noi, concentrate, chiar dacă se sprijină pe cunoștințele anterioare, sînt prezentate în cele două chei — Sol și Fa — în mod egal, iar pentru însușirea fiecărei game, majoră și minoră, care se predau simultan — Sol major și Mi minor, Re major și Si minor etc. — se folosesc cîte 2—3 cîntece și cîteva exerciții de intonație a gamei și arpegiului. În clasa a IV-a, toată materia parcursă este reluată, sistematizată și cu un număr sporit de solfegii. Capitolul « Genul didactic » din *Orpheus* se bazează tocmai pe noțiunile predate și sistematizate în clasele III și IV.

Pentru întregirea manualelor și în scop didactico-estetic, Ivela a pus accent pe repertoriul coral necesar ansamblului școlar, fapt dovedit prin existența în fiecare din ele a unui număr de piese la 2—3 voci egale și coruri mixte pentru clasele mai mari. Potrivit vîrstei și experienței elevilor, piesele corale sînt selectate și dozate astfel ca, la sfîrșitul anului școlar, fiecare elev să stăpînească minimum 4—5 cîntece, așa cum prevede programa analitică.

Cît de serios a privit autorul această problemă, stau mărturie culegerile publicate în scop pur didactic, ca: *Lira școlarului* și *Lira maestrului* (prima cuprinzînd textele și a doua muzica și textele pentru profesor); *Albumul de cîntece școlare*, o selecție din manualele publicate — apărut în 1914 împreună cu al IV-lea *Album muzical* — care cuprinde întece la 2—3 voci egale și coruri mixte.

Din analiza celor două albume, se observă că autorul a avut preferință pentru compozitorii clasici germani, pe care i-a cunoscut mai bine și din a căror creație a ales piese frumoase, ca: *În crîng* de Weber, *Noaptea* de Silcher, *Cîntec de leagăn* de Schubert, *Somn ușor* de Delcasso, *O, mai frumos* de Mozart, *Cîntec de leagăn* de Brahms, *Rămas bun codrului* (Pace) de Felix Mendelssohn-Bartholdy, *O, lume ce frumoasă ești* de Beethoven ș.a.

Cît privește repertoriul românesc, reprezentat la paritate cu cel universal, cităm: *Pe-al nostru steag*, *Tricolorul* și *Serenada* de Ciprian Porumbescu, *Hora Unirii* de Flechtenmacher, *Deșteaptăte-te române* de Andrei Mureșianu, piese de D. G. Kiriac, Ionel Brătianu, G. Teodosiu ș.a.

Albumul muzical mai cuprinde și îndrumări metodice cu privire la « organizarea unui ansamblu coral » și « Pentru buna reușită a unui ansamblu coral », pe care le-am redat în întregime, socotindu-le demne de preluat și în zilele noastre.

« Socotind că ar putea fi de folos, încerc a schița aici sistemul de organizare a ansamblului coral după cum a fost preconizat și experimentat un bun șir de ani la Seminarul pedagogic universitar din București, de căre defuncții maeștrii Al. Podoleanu și Const. Cordoneanu.

1) Maestrul este secondat de *secretarul corului*, unul dintre elevii destoinici din clasele superioare. *Secretarul corului are sub paza sa* catalogul de *frecventare* și de *disciplină* a clasei de ansamblu coral. Imediat, sub autoritatea secretarului, sînt șefii de secțiuni. Șeful de secțiune sau al partidei are sub supraveghere toate vocile din partida sa: sopran, alto, tenor, bas.

Imediat sub paza șefului de partidă sînt fruntașii partidei din fiecare clasă cîte unul,

[20] *Monitorul Oficial*, 21 august, 1908.

iar dacă sînt mai mulţi, mai mulţi responsabili de voci pe clasă în 2—3 echipe, vegheaţi de monitori ⟨. . .⟩

În felul acesta nu se mai pierde vremea cu apelul.

Secretarul împreună cu şeful de secţie este obligat să asiste la repetiţiile pe voci şi de ansamblu.

2) Sfaturi pentru o bună reuşită a ansamblului coral.

Prima condiţiune ce se cere elevilor care iau parte la un ansamblu coral este aceea de a fi însufleţiţi de cele mai curate sentimente de devotament şi abnegaţie pentru maestrul şcoalei ⟨. . .⟩

După ce fiecare parte a fost învăţată cu toate elementele din şcoală, abia atunci începe rolul artistic al maestrului să acordeze vocile, ca să fie un singur fir pentru ca o sută de soprani, de pildă, să aibe un singur suflu, să reprezinte un singur gînd şi să pară că e o singură voce. După aceea vine montarea armoniei cu toate partidele, în urmă abia montarea şi cizelarea fiecărui grup, pentru ca ansamblul să fie unificat, execuţia să fie frumos colorată şi impresia să fie satisfăcătoare prin sonoritate, nuanţe şi expresii ⟨. . .⟩.

Prin succesul obţinut la serbări, concursuri şi festivităţi, ansamblul coral oglindeşte disciplina morală şi sufletească a şcolii întregi »[21].

Din puţinele date biografice şi din prezentarea succintă a creaţiei, am încercat schiţarea unui portret al celui ce ne-a lăsat moştenire o operă pedagogică valoroasă şi completă de la începutul secolului al XX-lea, muzicianul-pedagog A. L. Ivela.

Pentru viaţa lui spirituală dominantă a fost pasiunea pe care a avut-o în activitatea pentru răspîndirea cunoştinţelor muzicale, pentru învăţămîntul muzical şi dragostea faţă de copii. În toate prefeţele lucrărilor sale îşi dezvăluie această trudă pentru elaborarea şi perfecţionarea manualelor de învăţămînt muzical, în scopul de a fi de folos, de a-şi aduce o modestă contribuţie în didactica învăţămîntului.

A. L. Ivela s-a adresat începătorului şi liceanului, fiecăruia potrivit experienţei şi conoştinţelor căpătate, astfel ca la încheierea studiilor elementare şi medii, la zestrea de cultură dobîndită în şcoală, alături de educaţia generală, să fie dezvoltat gustul pentru frumos şi în special pentru muzică ; aceasta pornind de la credinţa că : « Muzica este o lege morală. Ea dă suflet universului, aripi gîndirii, avînt închipuirii, farmec tinereţii, viaţă şi veselie tuturor lucrurilor. Ea este esenţa ordinei, înălţînd către tot ce este bun, drept şi frumos », acest mare adevăr spus de Platon [22].

Autorul a elaborat şi publicat un volum uriaş de lucrări didactice, revizuindu-l tot timpul, aducîndu-i îmbunătăţiri bazate pe o experimentare continuă pînă în clipa morţii ; lucrările sale au acoperit nu numai cerinţele şcolare, dar au contribuit la răspîndirea cunoştinţelor muzicale în rîndul iubitorilor muzicii, continuîndu-şi astfel munca de pedagog.

Expunerea clară, stilul concis şi spiritul de sinteză sînt atributele manualelor. Cuvîntul cald, direct şi plin de poezie cu care se adresează aduc lecturilor sale nota de intimitate ce se stabileşte între autor şi cititor de la prima frază, astfel că cele mai « savante » noţiuni capătă înţeles prin simplitatea la care le aduce cu meşteşug scriitoricesc Ivela.

Fiecare manual se concretizează prin accesibilitate şi sinteză. Rezumatele, definiţiile, tabelele sinoptice, exemplele, ilustraţiile şi reproducerile, fiecare cu rostul lor în lucrare, vin să dea înţeles şi viaţă unei concepţii pedagogice care prezintă garanţia însuşirii cunoştinţelor de către elevi, atingîndu-se în acelaşi timp scopul educativ.

Cîntecele prin care ilustrează elementele teoretice şi solfegiile cu care le consolidează sînt alese cu mult tact şi anume : a) să fie însuşite uşor de elev (în maximum 15—20′); b) să aibă linie melodică simplă, folosindu-se intervale mici (secunde, terţe); c) să se evite salturile mari pe intervale disonante ; d) cuvintele textului poetic să corespundă mediului spiritual al copilului, puterii de înţelegere şi să înaripeze fantezia lui. « Învăţarea cîntecelor după auz la vîrsta copilăriei este de mare folos în educaţia sufletească »[23].

Majoritatea solfegiilor întîlnite în manuale aparţin autorului. E greu să hotărăşti a cita pe unul ca fiind mai bun decît altul. Fiecare este o mică dar valoroasă compoziţie muzicală, cu o linie melodică pregnantă, uşor de memorat şi folosită cu rosturi pedagogice.

Privind prin comparaţie manualele lui Ivela cu cele ale contemporanilor săi şi cu cele de după 1930, observăm caracterul laic al educaţiei muzicale în concepţia lui. Fără să facă zgomot în jurul noţiunii de patriotism, Ivela face educaţie patriotică. În albumele de cîntece şi în manuale găsim cîntecele patriotice ale lui C. Porumbescu — *Tricolorul*, *Cîntec ostăşesc*, *Pe-al nostru steag* —, precum şi *Deşteaptă-te române*, *Hora Unirii*, cîntece ostăşeşti şi altele.

Dacă din manuale s-ar menţine criteriile ce au stat la baza concepţiei autorului, solfegiile, dacă s-ar înlocui unele cîntece cu melodii populare care să ilustreze modurile şi s-ar completa cu cîntecele patriotice ale zilelor noastre, putem afirma că ele pot fi tipărite — în ediţii critice revăzute şi adăugite — şi folosite cu rezultate poate mai bune decît cele obţinute după manualele aflate în uz. Opera pedagogică a lui Ivela are o concepţie unitară pe cînd actualele manuale suferă de lipsa de continuitate şi echilibru. Nici manualele con-

[21] A. L. Ivela, *Albumul muzical*, Bucureşti, 1914.
[22] A. L. Ivela, *Orpheus*, p. 7.

[23] *Ibidem*, p. 144.

temporanilor săi nu au avut o viziune pedagogică atît de limpede ca a lui Ivela.

În plus, el a urmărit evoluţia muzicii în istoria culturii, între acestea văzînd interdependenţa, influenţarea reciprocă dintre arte. Ideile sale originale ar trebui preluate şi în circuitul didactic actual.

Întreaga sa activitate pedagogică s-a centrat pe ideea popularizării muzicii. Munca sa a însemnat un model de umanism şi dăruire în folosul oamenilor, cu spirit de sacrificiu şi devotament faţă de idealul său — didactica muzicală.

NICOLAE MUŞAT

ANEXA[24]

LUCRĂRI DIDACTICE

1. — Curs complet de muzică vocală
   — *Solfegii şi cîntece* pentru clasa I secundară (1904)
   — *Solfegii şi cîntece* pentru clasa a II-a secundară (1904)
   — *Solfegii şi cîntece* pentru clasa a III-a secundară (1904)
   — *Solfegii şi cîntece* pentru clasa a IV-a secundară (1904)
   Reeditate — 1909 — 1914 — 1919 — 1926 — 1927.
2. — *Orpheus — cartea iubitorilor de muzică* — curs superior (1921)
3. — *Album muzical* (1905)
4. — *Caiete de muzică*, nr. 1—2—3 (1906)
5. — *Album de cîntece şcolare* (1912)
6. — *Culegere de cîntece şi coruri* (1912)
7. — *Rezumatul teoriei muzicale* (1913)
8. — *Lira şcolarului* — texte (1914)
9. — *Lira maestrului* — muzică (1914)
10. — *Colecţiune de cîntece şi jocuri pentru cursul primar* (1915)
11. — *Coruri pe trei voci egale şi pentru voci mixte* — album (1919)
12. — *Coruri originale pentru patru voci mixte* (1921)
13. — *10 coruri clasice pentru voci mixte* (1921)

LUCRARI DIDACTICE PETRU NEVĂZĂTORI — SCRIERE BRAILLE

1. — *Abecedar pentru cursul de adulţi* (1908)
2. — *Carte de citire* (1909)
3. — *Teoria muzicală* (1911)
4. — *Carte de solfegii* (1912)
5. — *Carte de citire pentru adulţi* (1913)

LUCRĂRI CU CARACTER MUZICOLOGIC

1. — *De-ale muzicii* (1910)
2. — *Povestiri muzicale* (1911)
3. — *Dicţionar muzical ilustrat* (1927)

[24] A se vedea Viorel Cosma, *Muzicieni români*. Lexicon, Bucureşti, 1970, p. 251—252; lista am completat-o consultînd colecţiile bibliotecilor Academiei Republicii Socialiste România şi Biblioteca centrală de stat din Bucureşti. Tot astfel au fost selectate materialele prezentate la începutul studiului.

COMPOZIŢII

1. — *Cantata festivă nr. 1 pentru tenor, bas, cor mixt şi orchestră de coarde*
2. — *Cantata festivă nr 2*, pentru aceeaşi formaţie. Ambele pe text liturgic şi compuse special pentru tenorul Alberto della Peergola şi basul George Folescu; au fost imprimate pe disc sub conducerea dirijorului Ivela (formaţia radiodifuziunii)
3. — *Juval* — Colecţie de 30 caiete cu 200 de cîntări religioase pentru templul spaniol, tradiţionale, adaptate şi originale pentru cor, solişti şi orchestră.
4. — Muzică pentru pian.
   a) *Constanţa* — vals (1896)
   b) *Ecoul Carpaţilor* (1901)
   c) *Ghiocei şi viorele* — vals op. 53
5. — Muzică corală
   a) — *Marş jubiliar* — cor mixt
   b) — *Aurora-marş* — cor mixt
   c) — *Dorul maichii* — cor mixt
   d) — *Ucenicii* — cor mixt
   e) — *Haideţi fraţi* — cor mixt
   f) — *Cu fruntea sus* — cor mixt (1922)
   g) — *O plimbare-n zi de mai* — cor mixt
   h) — *Amintiri din tinereţe* — vals pentru cor mixt.

La toate aceste coruri publicate separat, se adaugă cele din manuale şi album muzical, cum sînt:
   a) — *Păstorul* — solo şi cor mixt
   b) — *Vara* — cor voci egale
   c) — *Cîntec de toamnă* — cor voci egale
   d) — *Pe cîmpia verde* — cor voci egale şi
   cîntece pe o voce.
   a) — *Zile de toamnă*
   b) — *Foaie verde*
   c) — *Vine, vine luna mai*
   d) — *Codrule-nverzit*
   e) — *Marş soldăţesc* şi altele
6. — Lucrări pentru voce şi pian
   a) — *De dorul tău* — romanţă (1902)
   b) — *Polca miopilor* (1903)
   c) — *Barcarola* (1904)
   d) — *Bea şi d-ta părinte* (1905)

ÎNVĂŢĂMÎNTUL MUZICAL LA TÎRGU MUREŞ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

Oraşul Tîrgu Mureş, pe măsura dezvoltării sale, a fost înzestrat, de-a lungul timpului, cu instituţii social-culturale care aveau rolul de a afirma o cultură născută pe temeiurile progresiste ale învăţămîntului de toate gradele, ale ştiinţei, culturii şi artei.

O etapă cu linii clare şi continue de dezvoltare în domeniul manifestărilor culturale se înregistrase la sfîrşitul secolului trecut şi, mai ales, la începutul secolului nostru, cînd oraşul a făcut paşi evidenţi înainte în ceea ce priveşte ritmul de creştere a potenţialului economic, social şi politic, determinînd în mod obiectiv şi crearea unor instituţii de învăţămînt şi cultură. Trebuia înfiinţată, deci, o instituţie care să cerceteze şi să analizeze noile forme apărute în ritm rapid, să le întrevadă limpede perspectiva. Acest rol a revenit Consiliului municipal care, din primul moment al înfiinţării, s-a preocupat de înfrumuseţarea oraşului prin construcţii publice monumentale ca Palatul justiţiei, Palatul pensionarilor, Palatul primăriei, Palatul culturii, clădirea Liceului « Al. Papiu—Ilarian », a Institutului pedagogic al I.M.F.-ului, a Liceului « Bolyai Farkas » şi multe altele, precum şi de dezvoltarea unei reţele de învăţămînt liceal, tehnic, profesional — întrucît muncitorimea forma cea mai mare parte a populaţiei [1] — şi artistic, care i-au conferit Tîrgu Mureşului distincţia de « oraş al şcolilor » spre care gravitau tineri dintr-o arie geografică mai mare, măsurînd o rază de peste 100 km [2].

La începutul secolului nostru, exista în Tîrgu Mureş o multitudine de forme de manifestare culturală care aveau ca scop « să înlesnească contactul dintre diferite clase sociale ⟨...⟩, urmărirea presei zilnice, lectură, conversaţii, jocuri de societate şi în unele cazuri organizarea de distracţii »[3], să propage şi să instruiască mase tot mai largi în domeniul artei [4]: cercuri ale iubitorilor muzicii, o bogată mişcare corală, cu tradiţie, grupuri de amatori de artă de la Casa de economii agrare (înfiinţată în 1896), Casa de comerţ şi industrie (înfiinţată în 1870), de la Filiala Băncii « Albina » (înfiinţată în 1889) şi altele. Ambianţa spirituală era întregită şi de formaţiile de solişti, orchestre, trupe de teatru din principate, cele germane din Sibiu şi Braşov, cele maghiare din Cluj şi unele de peste hotare care au efectuat periodic turnee la Tîrgu Mureş, pînă în 1907 [5].

Analiza extrem de sumară a factorilor vieţii sociale de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea vine în sprijinul ideii că o instituţie publică de învăţămînt artistic muzical, care să cuprindă elevi din toate categoriile şi straturile sociale ale populaţiei, era necesară, pregătită fiind din timp de toate forţele existente, care s-au unit dînd naştere Conservatorului oraşului, prima instituţie de învăţămînt muzical-artistic din Tîrgu Mureş. De asemenea, oficialităţile locale au înţeles că într-un oraş modern factorul cultural-artistic şi de învăţămînt este indispensabil dezvoltării sale. Un moment important îl înscrie anul 1907, cînd iau fiinţă biblioteca populară, cu un fond de peste 1 000 volume, cu împrumut gratuit, în schimbul unei sume minime de garanţie, şi Şcoala liberă de artă. Tot atunci se fac intense pregătiri pentru deschiderea cursurilor şcolii de muzică, presa anunţînd numele viitorului director în persoana lui Albert Metz, violonist, dirijor şi compozitor, transilvănean de origine.

Deschiderea festivă a cursurilor şcolii a avut loc în ziua de 6 ianuarie 1908, orele 11. Cu acest prilej primarul Bernády György, în cuvîntul său, a vorbit despre « destinaţia măreaţă a muzicii ca unul dintre cei mai importanţi factori de culturalizare » [6], subliniind că « prin fondarea şcolii de muzică, Consiliul muncipal nu vrea numai să compenseze absenţa ei de decenii, ci totodată, urmăreşte prin această instituţie să deschidă izvoarele ştiinţei muzicale pentru toţi aceia care doresc să aibă parte de ea » [7]. Cuvinte calde, entuziaste, cu referiri la tradiţiile culturale ale oraşului, pline de încurajare, privind perspectiva şcolii a rostit directorul Albert Metz, care a arătat că noua instituţie are: « intenţia de a asigura cunoştinţe temeinice, o educaţie muzicală sistematică şi de durată şi că, personal, roagă părinţii să nu se aştepte la rezultate rapide dar fals strălucitoare, iar elevii să nu-şi piardă răbdarea » [8]. În perspectivă, şcoala urmărea să asigure elevilor trecerea de la amatorism la profesionism.

Şcoala nou creată nu dispunea de un local propriu. Şi-a început activitatea cu 75 elevi,

[1] Simion Fuchs, *Din istoria dezvoltării industriei şi muncitorimii din Tîrgu Mureş la sfîrşitul secolului al XIX-lea*, în *Studii de istorie*, Bucureşti, 1968, p. 113.

[2] György Bernády, *Emlékirat* (Memorii), Tîrgu Mureş, 1920.

[3] *A « Marósvásárhelyi Casino » Alapszabályai* (Regulamentul « Casinoului din Tîrgu Mureş »), Tîrgu Mureş, 1894, p. 1.

[4] Aurel Filimon, *Palatul cultural din Tîrgu Mureş*, în *Boabe de grîu*, an II, 1931, nr. 2 din februarie.

[5] Ion Chereji, *Scurt istoric al mişcării teatrale tîrgumureşene*, în volumul *25 de ani de teatru la Tîrgu Mureş (1946—1971)*, Tîrgu Mureş, 1971, p. VI.

[6] *A Marósvárhelyi városi zeneiskola Értesitöje, 1908, január-juniusi idöszakra* (Anuarul şcolii orăşeneşti de muzică din Tîrgu Mureş, pentru perioada ianuarie-iunie 1908), p. 3. Acelaşi eveniment mai este consemnat în *Pesti Napló*, 1908, din 9 ianuarie, în *Székely Ellenzék*, an I, 1908, din 8 ianuarie, în *Magyarország*, 1908, din 11 ianuarie, în *Szabadság*, an IV, 1908, nr. 1 din 8 ianuarie.

[7] *Ibidem*.

[8] *Ibidem*.

într-o casă particulară (situată azi în Piața eroilor sovietici, nr. 31), unde deținea trei încăperi. Din totalul elevilor înscriși, 28 studiau vioara, 31 pianul și 16 canto [9]. Primul an de învățămînt muzical artistic a avut un caracter experimental, elevii fiind primiți sau retrași la orice dată, înscrierile continuînd să se facă chiar în luna aprilie a anului 1908. Pe de altă parte, activitatea a început fără o bază materială serioasă. Cîteva instituții s-au oferit să sprijine în această direcție școala. Societatea iubitorilor de muzică și-a donat bruma de instrumente ce o avea, căreia i-a adăugat modesta bibliotecă formată din partituri muzicale și cărți, precum și un capital de 1 500 coroane. Banca de Economii Agrară a donat fonduri bănești în vederea scutirii de taxe școlare a elevilor talentați dar săraci. Unele persoane particulare au donat instrumente, partituri, pupitre. La deschiderea cursurilor școala dispunea de 3 piane, 2 armonii, 1 violoncel, 4 contrabași, cîteva viori și pupitre dintre care unele se păstrează și se utilizează și astăzi [10]. Pentru început corpul profesoral era format din directorul Albert Metz, profesor de vioară și cor, Henzelmán Erkel Sárolta, profesoară de pian (a cărei fiică, Trozner Sárolta, s-a dedicat aceleiași profesii, fiind pînă de curînd directoare adjunctă a Liceului de artă din Tîrgu Mureș) și Gömöry—Máléczky Mariska, profesoară de canto.

Scopul pentru care a fost înființată prima școală de muzică era : cultivarea aptitudinilor elementelor dotate, în vederea pregătirii pentru profesiile : soliști instrumentiști sau vocali, membri în orchestrele din localitate sau din alte centre. Potrivit acestui țel s-a dat și o structură adecvată procesului de învățămînt. Se studiau, pe o durată de șase ani, disciplinele canto și țambal și timp de 7 ani disciplinele pian, vioară și violoncel, primul an, în ultimul caz, avînd un caracter pregătitor. După un timp, procesul de învățămînt s-a structurat pe două etape : cursul inferior, care cuprindea anii I—II—III, respectiv IV și cursul superior ultimii trei ani, avînd caracter mediu. Cursul superior, de aici, corespundea cu cel inferior de la Academiile de muzică din Budapesta și Viena. Actele de studii se acordau pe bază de examene, numai de Academie, prezentarea fiind posibilă în urma unei cereri adresate și avizate de ministerul de resort. Certificatul sau diploma, astfel obținute, dădeau dreptul deținătorului de a fi încadrat ca profesor de muzică la gimnaziu sau școli profesionale [11].

După numai cinci ani de la înființare, școala și-a cîștigat un deosebit prestigiu prin pregătirea lăudabilă a elevilor încît se încerca echivalarea pregătirii cursanților din etapa superioară, atît teoretică cît și de specialitate, cu cea de la Academie, cursanții de aici urmînd a se prezenta anual la examene de confruntare.

Programele școlare, sistemul de învățămînt, durata școlarizării au avut un caracter aproape constant în primii 10 ani de învățămînt muzical, mergînd paralel, pînă la un anumit nivel, cu cel de la Academia de muzică din Budapesta. Acest învățămînt se oprea la repertoriul clasic vienez, neglijînd romantismul și epocile ulterioare ale acestuia. Disciplinele teoretice, absolut indispensabile unui învățămînt muzical care forma deprinderi instrumentale, au fost introduse abia după 3 ani. Așa se explică înființarea, cu caracter experimental-facultativ, a cursurilor de teorie și solfegiu, de dictat muzical, de compoziție [12] și apoi, din 1912, a unuia de istoria muzicii universale, ținut cu competență de orientalistul dr. Antalffy Endre (1877—1962) [13]. Se cuvine a sublinia în structura învățămîntului tîrgumureșan caracterul său utilitar. Formațiile orchestrale populare, cele simfonice și de operă aveau nevoie de cadre noi. De aceea s-a creat clasa de muzică de cameră și s-a introdus disciplina țambal.

Școala, încă de la deschiderea cursurilor, din primul an de învățămînt, a manifestat un larg caracter democratic, avînd drept principiu de admitere la cursuri calitățile evidente, reale, ale elevului, indiferent de naționalitate sau poziție socială. Sînt concludente cuvintele scrise de directorul Albert Metz, în *Anuarul* pe 1917—1918 : « ... nu este în folosul unei instituții tinere a limita cifra de școlarizare, cînd se are în vedere necesitatea educării muzicale a tinerei generații în folosul ridicării nivelului artistic al țării. Cine știe cîte drumuri ale adevăratelor talente ar închide limitarea locurilor ; în același timp cîți netalentați ar fi în școală numai pentru simplul motiv că s-au înscris din vreme ! » [14].

Acest principiu a făcut ca afluența elevilor din oraș și din diverse localități din județul Mureș și cele vecine să fie mare. În 1908 erau înscriși 75 elevi, în anul școlar 1913—1914 erau 318, iar în 1917—1918, în numai 10 ani, numărul elevilor va fi de 422. După repartizarea pe discipline instrumentale, în medie, situația elevilor se prezintă, pe toată perioada amintită, astfel : 65% studiau pianul, 20—25% vioara, 10% canto, 5—8% țambalul. Disciplinele teoretice sînt frecventate de circa 30% din elevi [15].

[9] *Ibidem.*
[10] *A Marósvásárhely városi...*, p. 3. Același eveniment mai este consemnat în *Pesti-Napló*, 1908, din 9 ianuarie; în *Székely Ellenzék*, 1908, din 8 ianuarie; în *Magyarország*, 1908, din 11 ianuarie; în *Szabadság*, an IV, 1908, nr. 1 din 8 ianuarie, p. 13. A se vedea colecția de anuare pe anii următori: 1909/1910, p. 17; 1910/1911, p. 35; 1911/1912, p. 82; 1912/1913, p. 31; 1913/1914, p. 51; 1914/1915, p. 31; 1915/1916, p. 34; 1916/1917, p. 22; 1917/1918, p. 12; 1918/1919, p. 9; 1919/1920, p. 8; 1921/1922, p. 8; 1922/1923, p. 29.

[11] A se vedea Regulamentul școlii, publicat în *Értesitője* (Anuarul) pe anii 1910/1911, Tîrgu Mureș, p. 16—27.
[12] Anuarul pe anul școlar 1911/1912, p. 10.
[13] Anuarul pe anul școlar 1912/1913, p. 4—5, 32—33.
[14] Anuarul pe anul școlar 1917/1918, p. 3.
[15] A se vedea anuarele pe anii: 1908 (p. 15—16), 1913/1914 (p. 56—57) și 1917/1918.

O parte din elevi erau particulari sau « cu ora ».

Se organizau concerte-examen, anual, în două etape, la sfîrșitul semestrului I și la sfîrşitul anului școlar, ultimele fiind mai numeroase. Aceste concerte au avut loc de-a lungul întregii existențe a şcolii, timp de 40 de ani. Concertele elevilor erau menite să uşureze contactul cu publicul a viitorilor muzicieni, să dezvolte gustul publicului pentru muzica bună, să accelereze trecerea de la etapa unui amatorism provincial la stadiul de asimilare conștientă a valorilor muzicii.

Prin concertele-producţii ale elevilor (în număr de 5—6 anual), care, treptat, cuprind piese din ce în ce mai pretenţioase din punct de vedere tehnic și artistic, se ajunge la începutul consacrării unor nume de elevi care mai tîrziu vor fi recunoscuţi ca interpreți, compozitori sau pedagogi. Amintim pe Aca de Barbu, elevă la Tîrgu Mureș între anii 1908—1910 [16]; soprana Maria Samson, elevă la clasa prof. Máriá Málécki, care a cîștigat stipendiul Operei Regale din Budapesta pentru desăvîrșirea studiilor (1914), făcînd, apoi, o carieră strălucită pe scena Operei Metropolitan din New-York şi pe marile scene europene [17], dar neuitîndu-și orașul în care și-a început formarea, unde în repetate rînduri a dat concerte cu arii din opere [18]. Tot la aceeași profesoară s-a remarcat tenorul Sándor Zemlánovitz, descoperit de prof. dr. Antalffy și ajutat materialicește de Albert Metz. După 2 ani de studiu la Tîrgu Mureş, S. Zelmánovitz cîștigă concursul de operă, avînd de învins încă 75 de candidați [19]. Tot din primii ani de activitate a școlii se disting în mod deosebit ca interpreţi-instrumentişti Géza Kozma, viitor compozitor, violoncelist și profesor, primul director al Liceului de artă din Tîrgu Mureș, înființat în 1949 prin reforma învățămîntului [20], și Piroska Metz, pianistă, organistă și profesoară. Alături de aceștia au mai existat foarte mulţi alţii care, chiar dacă n-au cunoscut consacrarea, au ajuns profesori, dirijori de de coruri și formații instrumentale profesioniste şi de amatori.

Ponderea şcolii în viaţa muzicală a oraşului este din ce în ce mai mare, de la un an la altul; corpul profesoral se mărește, programa se diversifică. Profesorii şi-au făcut o profesiune de credinţă din susţinerea întregii vieţi artistice a oraşului, aspect ce a fost dominant în toată existenţa Conservatorului pînă în 1949, cînd ştafeta a fost preluată de noile instituţii de cultură și învăţămînt: Liceul de artă, Şcoala populară de artă, Teatrul de stat şi Filarmonica de stat. La sfîrşitul primului deceniu de activitate, prima şcoală de muzică din Tîrgu Mureş s-a înscris, prin unele acţiuni, în fruntea marilor evenimente istorice. La 24 mai 1918 se sărbătorea de către toată lumea progresistă, deși nu încetase războiul, centenarul naşterii lui Karl Marx. Profesorii școlii, ca întotdeauna, receptivi la tot ceea ce era uman, au răspuns cu dăruire. La festivitatea din Palatul culturii (din 23 mai 1918), organizată de Căminul muncitoresc, care-l avea în frunte pe Géza Simó, și de elemente progresiste din Partidul Social-Democrat, profesoara Piroska Metz își aduce contribuţia prin interpretarea unor lucrări de orgă de Bossi și Widor [21]. Tot de la aceeași instituţie, savantul orientalist dr. Antalffy Endre, om cu vederi largi, profesor de istoria muzicii, receptiv la suflul revoluţionar al anului 1918, care culminează în Transilvania cu măreţul act istoric de la 1 Decembrie, de la Alba Iulia, ales, încă din 31 octombrie 1917, președintele Consiliului Naţional Maghiar din Tîrgu Mureş, susţine cu fermitate convingerile sale: « dreptul de autodeterminare a popoarelor nemaghiare din Ungaria », precum și « recunoaşterea statelor naţionale formate sau în formare » [22], sprijinind, în acest fel, o cauză legitimă, seculară a majorităţii populaţiei din Transilvania [23].

Prin activitatea instructiv-educativă, prin nivelul la care se desfăşura pregătirea elevilor, apropiindu-se de învăţămîntul superior de stat, și datorită fructuoasei activităţi publice, s-a născut ideea, încă din 1916, ca şcoala să fie ridicată la rangul de conservator. Din anul 1917, neoficial, școala a fost declarată Conservatorul municipal. Şcoala de muzică din Tîrgu Mureş

[16] Anuarele pe anii: 1908, 1908/1909; 1909/1910, a se vedea capitolele « elevii ». Arh. Şcolii populare de artă din Tîrgu Mureș, Doc. vol. II, p. 39. Afiş din 18 ianuarie 1921, aflat în Arh. Şcolii; cronica *Seară de operă. Aca de Barbu și Traian Grozăvescu la Tîrgu Mureș*, precum și cea din *Tükör*, 1922, din 14 mai la p. 64—65.

[17] Anuarele din anii 1909/1910, p. 13; 1911/1912, p. 10. Relatări ample în *Székely Ellenzék*, cronica (1911), cronica din 24 septembrie și cronica (1914), cronica din 31 iunie; cronică de A. Metz, în *Székely Napló*, cronica(1914), cronica din 14 iunie; în *Ujpest és vidéke*, cronica (1917), cronica din 24 mai; în *Ellenör*, cronica (1924), cronica din 4 iunie.

[18] Albert Metz, cronică în *Tükör*, cronica (1924), cronica din 13 iulie; a se vedea și cronicile apărute în *Székelyföld*, cronica (1924), cronica din 8 iulie, în *Székély Napló*, (1924), cronica din 8 iulie, în *Hétföi Hirlap*, (1923), din 16 aprilie.

[19] Evenimente consemnate în *Székely Napló*, cronica (1911), cronica din 24 iulie (A se vedea și Arh. Școlii populare..., Doc. Vol. I, p. 85), în *Székely Napló*, cronica (1918), cronica din 23 februarie, în *Tükör*, cronica (1918), cronica din 17 februarie.

[20] Viorel Cosma, *Compozitori și muzicologi români*. Mic lexicon. București, 1965, p. 217—218; a se vedea în *Tükör*, cronica (1924), cronica din 28 septembrie și colecția de anuare dintre anii 1924 și 1949.

[21] Anuarul pe anul școlar 1917/1918, p. 3; în *Székely Ellenzék*, cronica (1918), cronica din 23 mai și cronica din 28—29 mai.

[22] *Desăvîrșirea unificării statului național român. Unirea Transilvaniei cu vechea Românie*, București, 1969, p. 434.

[23] Ștefan Pascu, *Marea adunare de la Alba Iulia*, Universitatea « Babeș-Bolyai », Cluj, 1968, p. 339.

îndeplinea întru totul condiţiile pentru a deveni o instituţie de învăţămînt artistic superior [24].

Un nou capitol din istoria învăţămîntului artistic se deschide în viaţa Tîrgu Mureşului odată cu încheierea procesului de desăvîrşire a unităţii naţionale a României. Oraşul este înzestrat cu noi edificii de interes public, apar noi întreprinderi şi unităţi economice şi financiare, se dezvoltă cele existente, creşte simţitor populaţia, este prezent, ca pretutindeni, procesul înnoitor pe care l-au simţit şi celelalte localităţi de pe teritoriul României întregite [25].

Preluînd creator experienţa cîştigată, continuînd tot ceea ce era valoros şi corespunzător noilor cerinţe în sistemul de învăţămînt, de organizare şi conducere a întregii vieţi muzicale locale, de recrutare pe principii democratice a elevilor, de încadrare a profesorilor după merite, Şcoala de muzică — Conservatorul orăşenesc, denumit astfel în mod oficial din 1922 — va înregistra progrese care-i vor conferi timp de 3 decenii de acum înainte rolul de «spiritus rector» al întregii vieţi artistice din Tîrgu Mureş. Noua instituţie de învăţămînt creată urma să asigure cît mai complet instrucţia atît sub aspect practic cît şi teoretic. Se introduce obligativitatea participării elevilor la disciplinele auxiliare : armonie, muzică de cameră, cor, orchestră, istoria muzicii, discipline care dobîndesc astfel o pondere mai mare, mai ales din anul 1925, după moartea lui Albert Metz [26], cînd este numit director Maximilian Costin, sub a cărui conducere se reorganizează integral sistemul de învăţămînt muzical din Tîrgu Mureş : «caracterul ⟨...⟩ trebuie păstrat şi mai departe acestor şcoli, ele putînd fi înmulţite cu folos şi în alte oraşe ale ţării, unde educaţia muzicală este dată de profesori obscuri, cu studii reduse ori dubioase, de la care elevii cu talent capătă o educaţie greşită în cel mai bun caz» [27].

Începînd cu anul şcolar 1925—1926 se extinde durata şcolarizării de la 7 la 11 ani pentru disciplinele pian, vioară, violoncel, rămînînd la 6 ani durata cursurilor de canto şi ţambal. Cei 11 ani cuprindeau trei cicluri : elementar (4 ani), inferior (3 ani) şi superior (4 ani). Cursul de ţambal cuprindea tot două etape : una inferioară şi alta superioară de cîte 3 ani fiecare, iar cel de canto avea ultimul an consacrat în exclusivitate perfecţionării [28]. O modificare în structura procesului de învăţămînt a survenit în anul şcolar 1935—1936, cînd cei 11 ani de şcolarizare au cuprins o etapă elementară de 4 ani şi una superioară de 7 ani, pentru instrumentele de suflat durata şcolarizării fixîndu-se la 3 ani; pentru disciplinele teoretice la 4 ani [29]. Se asigură elevilor dotaţi cu calităţi artistice excepţionale dreptul de a a se prezenta, la propunerea profesorului de specialitate, la examene de promovare a doi ani de studiu într-un singur an şcolar, dacă se cunoştea în întregime materia prevăzută în programă.

Începînd cu anul şcolar 1934—1935, Conservatorul îşi lărgeşte numărul de discipline prin introducerea studiului violei, contrabasului, al instrumentelor de suflat, pentru formarea de instrumentişti necesari unei orchestre simfonice permanente în oraş, care s-a şi înfiinţat în anii următori. Tot atunci iau contururi definitive programele de teorie şi solfegiu, armonie, orchestraţie, contrapunct, compoziţie, istoria muzicii universale, istoria muzicii româneşti, cursul de folclor, ultimele două introduse încă din anul 1925 (fiind ţinute de personalităţi prestigioase, Maximilian Costin între 1925—1929 şi Zeno Vancea între 1929—1940 şi 1945—1948). Aceşti profesori, cu larg orizont cultural, cu prestigiu artistic, i-au dat disciplinei un caracter larg de masă, lecţiile fiind frecventate atît de elevii şcolii cît şi de un public foarte numeros şi receptiv [30].

Diagrama cifrei de şcolarizare cuprinde zigzaguri pronunţate, mai ales în ultimele trei decenii din existenţa Conservatorului. Pentru primii 10 ani de activitate se poate construi o parabolă care are limita inferioară 75 (în 1908) şi cea superioară 422 (în anul şcolar 1917—1918), urcînd continuu pînă la 521 elevi (în 1920), cifra cea mai ridicată din întreaga istorie a Conservatorului. Urmează apoi o scădere treptată, continuă, pînă la 350 elevi (în 1932), apoi la 200 (în anul şcolar 1939—1940), ca în anul şcolar următor să se înregistreze numai 84 elevi. După Eliberare, viaţa muzicală şi învăţămîntul artistic din Tîrgu Mureş se înviorează din nou. Afluenţa de elevi creşte de la un an la altul, ajungînd în anul şcolar 1947—1948 la cifra de 392 elevi înscrişi care frecventau cursurile [31].

Următoarele date statistice sînt extrase din colecţia de anuare ale Conservatorului :

[24] Anuarul pe anul şcolar 1917/1918, p. 42—44; a se vedea şi Arh. Şcolii populare... Doc. vol. II, p. 5.

[25] *Probleme fundamentale ale istoriei patriei şi Partidului Comunist Român.* Prelegeri. Capitolul VIII. Trăsături ale vieţii economice şi social-politice din România în perioada interbelică, Bucureşti, 1977, p. 160—176.

[26] Arh. Şcolii populare..., Doc. vol. II, p. 120—121, 122, 123; a se vedea şi anuarul şcolii pe anul şcolar 1924/1925, p. 3—5.

[27] Maximilian Costin, *Avem ori nu nevoie de Conservator?* în *Glasul Mureşului*, an II (1935), nr. 17 din 24 aprilie.

[28] Anuarul Conservatorului orăşenesc din Tîrgu Mureş pe anii 1925—1926, p. 10.

[29] Anuarul pe anii 1935/1936, p. 5—7.

[30] A se vedea colecţia de anuare dintre anii 1912 şi 1948, în Arh. Şcolii populare de artă din Tîrgu Mureş.

[31] A se vedea colecţia de anuare dintre anii 1908 şi 1948, în aceeaşi arhivă.

An școlar	Profesori	Elevi	Secții ale conservatorului					Concerte anuale
			pian	vioară	canto	violoncel	țambal	
1922/23	12	393	248	97	36	11	4	15/181
1923/24	12	366	254	84	29	10	1	14/97
1924/25	11	390	268	80	30	10	2	16/145
1925/26	12	396	274	80	30	10	2	15/166
1926/27	13	412	287	105	27	13	1	—
1927/28	13	411	286	94	38	9	—	—
1928/29	13	383	258	81	37	6	1	—
1929/30	14	398	272	86	55	8	1	—
1930/31	11	369	241	87	48	7	1	—
1931/32	12	293	240	54	22	6	1	—
1932/33	11	255	171	63	12	9	—	—
1933/34	11	222	161	40	19	5	1	—
1938/39	11	220	150	38	32	9	1	—

Notă :

a) între anii 1932—1934 sînt înscriși la Academia de arte plastice în medie 25 elevi ;

b) între anii 1934—1940 sînt înscriși la clasa de actorie și declamație circa 35 elevi adulți și 30 copii, anual.

c) numărul elevilor cuprinși în învățămîntul artistic muzical, plastic, dramatic și coregrafic oscilează în perioada 1932—1940 în jurul cifrei 350—370 anual ;

O notă constantă, menținută pe întreaga durată de activitate a Conservatorului, o constituie proporția elevilor la disciplinele instrumentale chiar în contrast evident cu scăderea de la un an la altul a numărului de elevi și mai ales a absolvenților. Exigențele examenelor și nivelul ridicat al învățămîntului făceau ca pe parcurs să rămînă din ce în ce mai puțini elevi, însă, chiar și în această situație, concertele-examen ale elevilor de la diferite clase, concertele de muzică de cameră, recitalurile se mențin periodic în viața școlii și a orașului.

Cu prilejul diferitelor forme de manifestare a școlii în viața orașului se impun cîteva nume pe care realitatea ulterioară avea să le consacre definitiv. Preluînd, în 1924, catedra de profesor la clasa de muzică de cameră, în locul lui Ferenc Tónházi, care plecase definitiv din țară, Gézá Kózma dă un impuls sporit acesteia prin introducerea de noi piese în program, cu noi exigențe. Rezultatele nu întîrzie să se vadă : la concertul din 3 iunie 1928 apar ca interpreți doi elevi de la clasa de pian : Constantin Silvestri și Sárolta Hanszelman, amîndoi continuînd, an de an, să apară pe podiumul sălilor de concerte din țară. La a 25-a aniversare a Conservatorului de muzică, în concertul festiv al elevilor, din 16 mai 1933, care l-a succedat pe cel al profesorilor, se distinge eleva Etelka Magos din clasa a VIII-a, care mai tîrziu va deveni profesoară la această școală, iar apoi concertmaestru la Filarmonica din Tîrgu Mureș, înființată oficial în 1950.

Metodele de stimulare a elevilor merituoși erau multiple. Amintim doar cîteva care ar putea fi și azi aplicate. Încă din 1922, se instituie un concurs bianual de interpretare cu participarea tuturor elevilor. Juriul era nevăzut pentru a se evita subiectivismul. Aprecierile se comunicau ulterior participanților. Dintre cîștigătorii primei ediții a concursului evidențiem pe Ovidiu și Gheorghe Drîmba [32]. În anul 1939 se instituie, la propunerea directorului George Ionescu, adresată Consiliului municipal, un premiu de interpretare pentru concursul « George Enescu », ca omagiu adus eminentului muzician, care a concertat de mai multe ori în Tîrgu Mureș și s-a preocupat îndeaproape de învățămîntul muzical de aici, lăsînd minunate cuvinte de apreciere la adresa vieții muzicale locale [33].

Începînd cu anul școlar 1934—1935, profesorii Conservatorului elaborează un chestionar publicat în *Anuarul* școlii, care cuprindea 55 de întrebări însoțite de răspunsurile necesare. Prin accesibilitatea întrebărilor și a răspunsurilor se puteau însuși, fără eforturi deosebite de către un număr mare de elevi și de publicul larg, probleme de teorie și de execuție instrumentală. Anuarele conțin, pe lîngă date privind structura strict școlară, și sfaturi pentru elevi și public legate de comportarea în sălile de concerte. Inițiatorul acestora a fost directorul Maximilian Costin [34].

Ca focar de cultură în viața ținutului Mureșului de Sus, Conservatorului a concretizat, din anul 1933, inițiativa directorul de a se organiza, în stilul Universității populare create la Vălenii de Munte de Nicolae Iorga în 1908, cursuri de vară pentru întregirea culturii muzicale a învățătorilor de la sate, a profesorilor, a preoților și țăranilor care se ocupau de instru-

[32] Eveniment consemnat în *Székely Napló*, (1922), din 9 mai, în *Székelyföld*, (1922), din 24 februarie și în *Tükör*, (1922), din 24 februarie; a se vedea Anuarul pe anul școlar 1922/1923, primul anuar al Conservatorului municipal din Tîrgu Mureș tipărit în limba română, p. 3—5.

[33] Traian Dușa, *George Enescu și Tîrgu Mureșul*, în *Steaua Roșie*, nr. 192 (3857) din 19 august 1971.

[34] A se vedea anuarele pe anii școlari: 1934/1935, 1935/1936, 1936/1937.

irea formaţiilor artistice de amatori. Din programa cursurilor din vara anului 1937, de pildă, desprindem orientarea largă a acestei forme de instruire, prin care se transmiteau cunoştinţe de teorie, armonie, sfaturi pentru culegerea folclorului muzical, precum şi asigurarea unor cunoştinţe generale de istoria muzicii universale şi naţionale. Totodată cursurile aveau şi o latură practic-instrumentală, conţinînd lecţii de vioară, flaut şi dirijat cor şi fanfară. La sfîrşitul lor Conservatorul emitea o diplomă [35].

Aspectul activităţii concertistice a profesorilor din cadrul şcolii şi din afara ei — cuprinzînd numeroase turnee în ţară şi peste hotare — nu poate fi cuprins aici, deoarece volumul acestei opere de difuzare a culturii este de-a dreptul impresionant [36].

[35] A se vedea *Glasul Mureşului*, an IV (1937), nr. 92 din 9 februarie.

[36] Traian Duşa, Bujor Dinşoreanu, Valeria Covătaru, *Conservatorul din Tîrgu Mureş şi viaţa culturală a oraşului*, manuscris, 195 p.

Cele cîteva aspecte evidenţiate mai sus privind învăţămîntul muzical relevă importanţa pe care a avut-o Conservatorul în viaţa oraşului, prin propagarea cunoştinţelor muzicale. Pe aceste baze în Tîrgu Mureş, în condiţiile create după eliberare, s-au preluat şi valorificat cele mai bune tradiţii artistice pentru a fi adaptate noilor trebuinţe şi comandamente sociale.

În ultimele trei decenii în oraşul Tîrgu Mureş a fost creat un sistem armonios de instituţii de învăţămînt muzical-artistic şi instituţii muzicale şi de spectacole cum sînt: Filarmonica de stat, înfiinţată în 1950; Ansamblul de cîntece şi dansuri «Mureşul», înfiinţat în 1950; un liceu de muzică, înfiinţat în 1949, o facultate de muzică, înfiinţată în 1959, şi o şcoală populară de artă, moştenitoarea cea mai fidelă a Conservatorului municipal.

Această realitate culturală se datorează, în mare măsură, spiritului tradiţiei muzicale de nivel profesionist instituite în oraşul Tîrgu Mureş de Şcoala de muzică.

TRAIAN DUŞA

O GAZETĂ MUZICALĂ BRAŞOVEANĂ DE LA SFÎRŞITUL SECOLULUI AL XIX-LEA

Deşi uşor de depistat ca publicaţie periodică — fiind anunţată la timpul său în catalogul lui Julius Gross [1] —, *Musik-Zeitung* (Gazeta muzicală) din Braşov a rămas încă necunoscută muzicologiei româneşti. Acest periodic braşovean, propus să apară de 6 ori pe an, în sezonul rece, a avut o existenţă scurtă. El a fost destinat să completeze viaţa muzicală evoluată, deosebit de activă a oraşului.

În *Raportul de activitate al Societăţii filarmonice*, tipărit cu ocazia împlinirii a 15 ani de la înfiinţarea sa, se nota că « ziarul *Musik-Zeitung* apreciază interpretarea deosebită a uverturii *Tannhaüser* » executată în concertul din 14 ianuarie 1879[2]. De aici deducem că periodicul muzical apăruse pînă la această dată, cu toate tergiversările oficialităţilor şi administraţiei locale, deoarece, pentru această iniţiativă editorială din 23 noiembrie 1878, i se transmitea lui Franz Hausleitner, redactorul şef al gazetei, recomandarea, din partea primăriei locale, de a respecta întocmai precizările regulamentului de presă privind editarea gazetei de muzică [3].

[1] Julius Gross, *Kronstädter Drucke 1535—1886. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Kronstädtes*, 1886, p. 161. Despre Julius Gross, istoric şi pedagog, ştim că a trăit între anii 1855 şi 1931 la Braşov. A funcţionat ca profesor de limbile latină şi greacă la liceul german « Johannes Honterus » din localitate, a iniţiat colecţia de documente în 8 volume: *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstädt* sub a cărui redacţie a apărut.

[2] *Jahresbericht der Kronstädter Phillarmonischen Gesellschaft*, Braşov, 1893, p. 7.

[3] Arh. st. Braşov, Actele Magistratului, nr. 10 226, 1878.

Trebuie subliniat faptul că această gazetă muzicală — asemănătoare publicaţiilor similare din ţară, dar mai mult unora apărute în oraşele muzicale ale Apusului [4] — şi-a semnat actul de naştere după concertul simfonic inaugural al « Societăţii filarmonice » [5]. « Societatea filarmonică » s-a format din membrii orchestrei orăşeneşti « Stadtkapelle » şi mai mulţi diletanţi cu o bună pregătire muzicală, în special instrumentiştii din partida de coarde. Concertul inaugural a avut loc la 6 mai 1878, sub bagheta lui Anton Brander.

[4] Teodor T. Burada, *Opere*, vol. I, partea I (ed. Viorel Cosma), Bucureşti, 1974, p. 138—140.

[5] « Societatea filarmonică » a prezentat, între anii 1878—1900 toate simfoniile de Beethoven (cu excepţia finalului din *Simfonia a IX-a*), *Uvertura tragică* de Brahms, o parte din simfoniile lui Mozart, alte lucrări de Mendelssohn, Weber, Spohr etc. După 1900, se află la pupitrul de dirijor al acestei « Societăţi filarmonice » sau ca solişti instrumentişti nume de răsunet mondial: Richard Strauss (1921), Felix Weingartner (1923), George Enescu (1923, 1931), Edwin Fischer (1926). În aceeaşi perioadă mai concertează la Braşov Karl Straube (1921), Dohnănyi Ernö (1927), Fritz Heitmann (1927), Béla Bartók (1924, 1927), precum şi Iosef Pruner, Florica Ciurcu, Ana Voileanu, Emanoil Bernfeld, Walter Schlandt, Victor Bickerich, Constantin Bobescu. Din 1949, respectiva societate muzicală,' printr-o nouă reorganizare, a luat denumirea de Filarmonica de stat « George Dima » din Braşov, care în anul 1978 a sărbătorit o sută de ani de activitate muzicală prestigioasă, moment în care i s-a acordat prin decret prezidenţial Ordinul Meritul cultural clasa I. În deceniile din urmă, acest colectiv valoros a fost condus de dirijorii permanenţi: Dinu Niculescu, George Petrescu şi, din anul 1969, Ilarion Ionescu-Galaţi.

Impunîndu-se ca personalitate artistică în viața muzicală a orașului de la poalele Tîmpei, ca dirijor, compozitor și pedagog, Anton Brander [6] a stimulat în rîndul instrumentiștilor orchestrei sale, al iubitorilor de muzică, care susțineau pe bază de abonamente activitatea concertisică a «Societății filarmonice», interesul pentru editarea unei publicații muzicale ce venea în scopul afirmării orchestrei nou înființate și al educației muzicale a publicului.

În acest context, și revista brașoveană poate fi plasată în atmosfera surprinsă de Teodor T. Burada, încă înainte de 1880: «Îndată ce artele începură a se dezvolta, era natural ca să se nască discuții între artiști asupra diferitelor materii care se raportau la artă, la necesitățile ce se simțeau pentru dezvoltarea și propagarea muzicii, organul cel mai bun pentru a ajunge la acest rezultat este jurnalul; prin el circulă idei, prin el se apără principii, se propagă fapte care se raportă la istoria unei arte particulare» [7].

Cel care a înfăptuit acest plan, semnînd ca redactor șef pentru tot ce era necesar a pune în circulație o astfel de gazetă, a fost brașoveanul Franz Hausleitner, președintele orchestrei de diletanți la primele sale începuturi. Gazeta a fost tipărită la Johann Gött [8] prin editura librăriei Henrich Zeidner[9]. Această realizare — și cu referință la viața de concert brașoveană în sprijinul căreia a activat Anton Brander —, ni se prezintă destul de amplu în anuarele «Societății filarmonice», aflate în patrimoniul Arhivelor statului din Brașov.

Cercetarea noastră de durată, a surselor posibile de depistare a exemplarelor acestei tipărituri, nu a fost încă încununată de succes dar ne-a pus în legătură cu diferite acte și documente referitoare la demersurile pe care le-a întreprins Franz Hausleitner către toți reprezentanții administrației locale, în scopul obținerii aprobărilor de a edita o asemenea publicație ce venea în ajutorul înțelegerii muzicii, a consemnării vieții locale de concert.

Cîteva cereri și recipise de predarea și primirea corespondenței, toate purtînd ca dată cea de a doua jumătate a lunii noiembrie 1878, scot în evidență insistența depusă de Franz Hausleitner pentru editarea revistei brașovene.

Față de inițiativa luată, subprefectul județului, Roll Gyula, răspundea la 20 noiembrie 1878 Sfatului orășenesc brașovean: «Vă înapoiez raportul Dv., sub nr. 10 062 din 18 crt. cu observația că pentru întreprinderea de presă menționată nu necesită bon de industrie, însă antreprenorul este obligat să mi se adreseze conf. onor. ministru de interne și de justiție din 14 mai 1871 nr. 1 498, în sensul modificării regulamentului de presă valabil pentru Transilvania de la 2 mai 1852. Hausleitner Franz trebuie deci să-mi înainteze în scris cererea lui pentru editarea tipăriturii periodice, adresată, conf. paragrafului 5 la președintele Comisiei județene» [10]; iar pe verso-ul aceleiași adrese oficiale, se precizează: «Se trimite d-lui Franz Hausleitner o copie a ordinului „Nonnergasse nr. 610”. Originalul să mi se înapoieze» [11].

După ce Franz Hausleitner i se adresează personal, în scris, subprefectului, acesta sesizează Sfatul orășenesc: «Vă invit să înștiințați pe Franz Hausleitner din localitate că am luat cunoștință de intenția lui de a edita o gazetă de muzică și că am trimis raportul meu la organele competente și să-i atrageți atenția ca să respecte strict ordinele în vigoare referitoare la regulamentul de presă. Brașov, 21 noiembrie 1878» [12].

Cunoscînd aceste documente, înclinăm a crede că încetarea atît de bruscă a apariției

[6] Anton Brander (1840—1900), originar din Boemia, a dovedit de timpuriu reale aptitudini muzicale. Studiază armonia și orchestrația cu muzicieni din orașele Eger, Cracovia și Viena. În 1864, se angajează ca instrumentist în fanfara dirijorului Michael Zimmermann, formație care, în anul 1867, cîștigă trofeul suprem la concursul european al fanfarelor militare desfășurat la Paris. Orchestra orășenească din Brașov rămăsese din anul 1868 fără dirijor. Anton Brander, participînd la concursul pentru ocuparea postului de dirijor, organizat de primăria orașului, îl cîștigă și astfel, începînd de la data de 2 octombrie 1869, el se va afla în fruntea muzicanților de aici. După ani de intensă activitate, Anton Brander inițiază în iarna anului 1876—1877 o suită de concerte la care participau nu numai membrii orchestrei orășenești ci și un număr apreciabil de diletanți, în special la instrumentele cu coarde. În program: *Simfonia a V-a* de Beethoven, *Invitație la vals* de Weber și uvertura *Tannhäuser* de Wagner. Succesul nu a fost cel dorit. După un an, la 6 mai 1878, reluarea activității concertistice a fost de bun augur, această dată însemnînd, de fapt, înființarea «Societății filarmonice».

Indexul compozițiilor lui Anton Brander (alcătuit de Max Krausse, urmașul său la conducerea *Societății filarmonice)* se oprește la 3 uverturi, 2 valsuri, 9 polci, 4 lieduri, 3 potpuriuri, 16 cadriluri, 18 polci franceze, 3 polci «repezi», 15 marșuri, 5 marșuri funebre.

Ca pedagog, dirijor și compozitor, Anton Brander s-a înscris prestigios în rîndurile muzicienilor transilvăneni, promovînd cu competență un repertoriu de bună calitate, desfășurînd activități concertistice răsunătoare, între care un turneu la București. În același timp, Anton Brander a fost și un iubitor al folclorului muzical românesc de pe aceste meleaguri. Cu ocazia turneului artistic Joachim-Brahms în țara noastră, *Gazeta Transilvaniei* (Brașov), nr. 73, 12—24 septembrie 1879, nota: «Capel' (adică Orchestra orășenească n.n.) a și esecutatu cu ocasiunea banchetului după concertu mai multe piese române, între cari și unu potpuriu prea frumosu, cari au fost ascultate de către artisti cu mare atențiune».

[7] Teodor T. Burada, *op. cit.*, p. 138—140.

[8] Johann Gött (1810—1888), tipograf și editor. Stabilindu-se la Brașov în 1832, unde preia vechea tipografie înființată de Honterus, Johann Gött tipărește primele ziare germane și maghiare locale și tot aici periodicele românești: *Foaia duminecii* (1837), *Foaia literară* (1838) precum și *Gazeta Transilvaniei* (1838) cu suplimentul ei literar *Foaie pentru minte, inimă și literatură* (1838), redactate de George Barițiu (1812—1893).

[9] Fondată în 1867, editura librăriei Henrich Zeidner din Brașov s-a remarcat prin răspîndirea cărții de muzică, a partiturilor muzicale în general, prin participarea sa la viața de concert a Brașovului, desfășurînd și o activitate de agenție pentru vînzarea biletelor de concert.

Prin această librărie s-au pus în circulație o parte din lucrările muzicale ale compozitorilor George Dima, Rudolf Lassel, Michael Zikeli precum și o imensă literatură muzicală din diferite centre europene.

[10] Arh. st. Brașov, Actele Magistratului, nr. 9 418/1878.

[11] Ibidem.

[12] Arh. st. Brașov, Actele Magistratului, nr. 9 491/1878. Traducerea documentelor din limba germană aparțin arhivarului Alexandru Wotsch.

acestui periodic muzical braşovean se datorește hotărîrii oficialităţilor vremii de a nu da curs unei atît de nobile idei, pornită de la Franz Hausleitner și prietenii vieţii muzicale brașovene.

Din conţinutul anuarelor « Societăţii filarmonice », publicate în perioada de intensă activitate a acestei reuniuni, reiese că *Musik-Zeitung* avea în vedere prezentarea în paginile sale a vieţii şi operei compozitorilor clasici şi romantici, introducerea publicului în disciplina formelor muzicale, de analiză morfologică, a principalelor lucrări simfonice semnate de Bethoven, Mozart, Wagner etc., precum şi cunoaşterea reuşitei concertelor proprii, republicarea în bloc a cronicilor muzicale diverse apărute cu destulă consecvenţă în *Kronstädter Zeitung*.

Dacă « *Musicul român* este prima noastră revistă muzicală apărută în Bucureşti (1 octombrie 1861), datorită psaltului şi profesorului Oprea Dumitrescu [13], elev al lui Anton Pann » [14], în Transilvania *Musik-Zeitung* este cea dintîi gazetă de acest gen semnalată pînă în prezent, ştiindu-se că *Musa română* a lui Iacob Mureşianu va apărea la Blaj în anul 1882 [15].

Din puţinele aprecieri asupra concertelor « Societăţii filarmonice » braşovene, *Musik-Zeitung* se dovedeşte un ziar stimulator al cronicii muzicale de bună calitate. În acelaşi timp, periodicul braşovean a reprezentat un cîştig de seamă în publicistica locală, fapt pentru care membrii « Societăţii filarmonice » o menţionează mereu în rapoartele lor de activitate asupra realizărilor lor artistice.

Fără a putea epuiza acest subiect, atît de important pentru viaţa muzicală braşoveană şi pentru muzicologia românească în general, ne mulţumim pentru moment cu enunţarea unei teme de cercetare care ne poate aduce surprizele dorite : cunoaşterea concretă a tipăriturii *Musik-Zeitung*, a conţinutului acesteia şi aşezarea ei definitivă în patrimoniul muzicologiei româneşti.

CONSTANTIN CATRINA

[13] Un manuscris cu cîntece patriotice și populare remarcat cu cîțiva ani în urmă de Emil Micu și Mircea Băltescu (A se vedea *Variante folclorice inedite*, în *Astra*, 1967, nr. 9, p. 12) consemnează în cîteva variante numele copistului Dumitru Oprea Brașovean (p. 14, anul 1860), Dumitru Oprea (p. 53, 15 mai 1842), Oprea Dumitrescu-cantor (p. 56), Oprea Dumitrescu (p. 6, anul 1861). A se vedea și O. L. Cosma, *« Musicul Român » — prima revistă muzicală*, în *Muzica*, București, an XXVI, 1976, nr. 11, p. 26—27 ; *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, vol. I, București, 1968, p. 427 : « Dumitrescu O., *Cîntece naționale*, ed. a 2-a, 1858 ; *80 cîntece*, București, Edit. Rusu și Petriu, 1859, 160 p.

[14] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. IV. București, 1976, p. 198 ; idem, *« Musicul Român »* . . ., p. 26—27.

[15] Perioada de apariție a *Musei române*, an I, nr. 1, ianuarie—31 decembrie 1882 ; an II, 1 ianuarie — 31 decembrie 1894 ; an. III, 1 ianuarie — 1 septembrie 1895 ; an. IV, 1 martie 1906 — 1 martie 1907.

C R O N I C A

TEATRU-TEATROLOGIE

Anul teatral 1979, însumînd peste 800 de titluri, premiere şi reluări, s-a desfăşurat sub semnul sărbătoririi a 35 de ani de a victoria revoluţiei socialiste, an în care şi pe tărîmul teatrului, intensa activitate politico-socială dedicată celui de-al XII-lea Congres al Partidului s-a reflectat în trăsăturile orientative ale repertoriului : promovarea cu precădere a dramaturgiei originale inspirate din momentele semnificative ale istoriei naţionale şi din realităţile noastre sociale, revalorizarea fondului clasic autohton şi universal, cît şi a repertoriului modern străin. Dramaturgia actualităţii şi a trecutului patriei a prilejuit adeseori afirmarea sensibilităţii moderne a actului regizoral, scenografic şi interpretativ. *A treia ţeapă* de Marin Sorescu, care se opreşte ca şi *Răceala* asupra aceleiaşi epoci, de data aceasta avînd în centrul acţiunii pe Vlad Drăculea şi efortul său titanic de a ordina un univers haotic, a oferit mai multor colective de creaţie realizări de prestigiu, dintre care s-au distins cele de la Teatrul Naţional din Bucureşti (regia : Sanda Manu, scenografia : Paul Bortnovski, costumele : Constantin Russu. În rolul principal : Amza Pellea) şi Teatrul Naţional din Cluj-Napoca (regia : Mircea Marin, scenografia : T. Th. Ciupe). La Teatrul « Nottara » îşi face tot în acest an debutul poetul Fănuş Neagu cu *Scoica de lemn* (regia : Dan Nasta, scenografia : George Doroşenco :). *Scoica de lemn* este o comedie lirică ale cărei închipuiri onirice acumulează sub semnul fantasticului insolite stări sufleteşti şi eterne aspiraţii umane. Tot pe această scenă, Horia Lovinescu este prezent cu *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă*, parabolă încărcată de sensuri filozofice cu rezonanţe actuale, inspirată din mitul biblic al lui Cain şi Abel (regia : Dan Micu, scenografia : Mihai Mădescu). Se remarcă, tot acum, şi poetul Darie Magheru cu prima sa încercare dramatică, *Tragicul domn Ion al cămilelor*, la Teatrul din Braşov, avînd ca protagonist şi autor al spectacolului pe George M. Gridănuşu. *Mihai Viteazul* de Eugen Mandric şi Paul Findrihan încearcă să impună într-o ţesătură originală de acţiuni nu numai cunoscutul erou naţional ci şi un cuprinzător tablou de ev mediu românesc (Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, regia: Al. Dabija, scenografia : Laurenţiu Dumitraşc).

Momentul istoric al victoriei insurecţiei armate de la 23 August este omagiat prin noi spectacole semnate de I. D. Sîrbu (*Seară de taină*, Teatrul Naţional din Craiova), Paul Georgescu (*Monolog cu faţa la perete*, Teatrul Naţional din Bucureşti), Ştefan Iureş (*Văgăuna*, Teatrul de Nord din Satu Mare, secţia română)

Au fost primite cu interes lucrările inspirate din faptele autentice de viaţă ale comuniştilor, spectacolele-raportaj pe tema integrării în societate şi a responsabilităţii la locul de muncă : *Anotimpul speranţei* de Viorel Cacoveanu (Teatrul de Nord din Satu Mare, secţia română, regia : Mihai Raicu, scenografia : Kemény Arpád), *Recurs la Judecata de apoi* de Constantin Cubleşan (Teatrul de Stat din Arad, regia : Victor Tudor Popa, scenografia : T. Th. Ciupe), *Se ridică ceaţa* de Fl. N. Năstase (prezentată concomitent la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca şi Teatrul Mic).

O pondere reprezentativă în repertoriile teatrelor o are comedia satirică şi vodevilul, printre care un loc de prestigiu îl ocupă T. Mazilu cu spectacolul compus *Cinci romane de amor*, divagaţie pe tema sentimentalismului superficial şi ipocrit şi a lipsei de scrupule (Teatrul « Nottara », regia : George Rafael, scenografia : Mihai Mădescu). Un succes deosebit înregistrează şi Tudor Popescu cu *Paradis de ocazie* (Teatrul « Ion Vasilescu », regia : Al. Tocilescu, scenografia : François Pamfil. Autorului i se mai joacă în această stagiune piesa istorică *Ispita*, la Teatrul de Stat din Reşiţa şi comedia *Scaunul* la Teatrul de Stat din Constanţa). Gheorghe Vlad este prezent cu două titluri noi, *Petrecere fără chef* (Teatrul « Ion Vasilescu ») şi *Frumoasele olandeze* (Teatrul de Stat din Reşiţa) iar Paul Everac cu *Un pahar de sifon* (Teatrul Naţional din Craiova). Pe scena Teatrului « V. I. Popa » din Bîrlad, Dumitru Solomon încredinţează colectivului ultima sa satiră, *Iluzia optică* sau *Spiritul mic burghez cînd dă în clocot*. La îmbogăţirea acestui gen dramatic îşi mai aduc contribuţia şi Mariana Marinescu cu *Rîsete în labirint* (Teatrul de Comedie), Dumitru Bobîrcă cu *Zbor de sticleţi* (Teatrul Mic), Nelu Ionescu cu piesa *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrînă*

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 27, P. 149–156, BUCUREŞTI, 1980

Teatrul Național din Iași și Teatrul Giulești) și Ion Bălan care împreună cu Dumitru Solomon semnează *Viața nu-i un bal mascat* (Teatrul « Maria Filotti » din Brăila).

Ponderea repertorială nu o deține numai dramaturgia originală contemporană. În finala celei de-a doua ediții a Festivalului național « Cîntarea României » s-a mai prezentat *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale în două variante scenice, cea semnată de Radu Beligan și Mihai Tofan la Naționalul din capitală și spectacolul mai vechi, realizat de Liviu Ciulei (Teatrul «Bulandra), unde într-o distribuție nouă, psihologiile eroilor apar modificate iar plastica scenică îmbogățită. O încercare de ridicare la o identitate comică reală a eroilor caragialieni încearcă și Alexa Visarion împreună cu Daniela Codarcea în *O noapte furtunoasă* (Teatrul Giulești). În viziunea scenică a Cătălinei Buzoianu, *Nu sînt Turnul Eiffel* (Teatrul Mic), aduce în peisajul teatral bucureștean un plus de fantezie și umor. Muzica, dansul, improvizația amplifică semnificațiile etice ale unui text readus astfel atenției publicului.

Există, în momentul actual, în mod incontestabil, o influzie tot mai pronunțată, atît pe scenele capitalei cît și din țară, a talentelor, fie că este vorba de creatori deja verificați în timp, fie că se afirmă cu tot mai multă autoritate tinerele generații. Astfel că tendințele vedetiste și monopolizatoare lasă loc unor spectacole omogene de o înaltă calitate artistică. Dintre reprezentațiile cu piese străine, numeroase, menționăm succesele de excepție ale stagiunii: *Pluralul englezesc* (Teatrul Mic, regia: Sanda Manu, decoruri: Virgil Luscov); *Căpitanul din Köpenick* de Karl Zuckmayer (Naționalul din Iași, regia: Cristian Hadji-Culea, scenografia: Dan Jitianu); *Menajeria de sticlă* de Tenessee Williams (Teatrul « Bulandra », regia: Ioan Taub, decoruri: Mihai Mădescu, costume: Doris Jurgea); *Coriolan* de Shakespeare (Teatrul « Nottara », regia: Dinu Cernescu, scenografia: Oct. Dibrov); *Furtuna* de Shakespeare (Teatrul « Bulandra ») propune în originala interpretare a lui Liviu Ciulei viziunea unui *teatrum mundi*, un spațiu simbolic în care meditația asupra omului și universului se încorporează în marea istorie universală prin multiple imagini vizuale, de o rafinată plasticitate. Este un prilej totodată de remarcabile reușite interpretative pentru George Constantin, Victor Rebengiuc, Fl. Pittiș, Mariana Mihuț, Ion Caramitru, Mircea Diaconu.

Se poate constata în acest an teatral, la fel ca și în stagiunile precedente, eficiența manifestărilor culturale dedicate problemelor majore ale creației sau sărbătoririi unor importante evenimente din activitatea instituțiilor, larga participare a colectivelor artistice și a criticii la activitățile permanentizate, cum sînt simpozioanele și festivalurile cu caracter competitiv. Teatrul de Stat din Oradea sărbătorește 50 de ani de la înființarea primului teatru profesionist în limba română, prilej cu care se decernează întregului colectiv Ordinul « Meritul cultural » cl. I. Aceeași distincție se acordă și Teatrului Maghiar de Stat din Timișoara, la 25 de ani de la începutul activității. Se aniversează momentul inaugurării « Teatrului radiofonic » în țara noastră, după 50 de ani de activitate, cu aceeași piesă, *Ce știe satul*, de V. Alecsandri, desigur, într-o nouă interpretare. A doua ediție a festivalului contemporan de teatru de la Brașov, « Contemporan' 79 » se desfășoară în jurul temei « Repertoriul contemporan, principală sferă de angajare ideologică a teatrului »; dialogul cu publicul a constituit subiectul discuțiilor despre spectacolele prezentate în cadrul săptămînii sătmărene sub genericul « Actorul și arta interpretativă în confruntare nemijlocită cu spectatorul »; nu a lipsit nici tradiționala « Gală a recitalurilor dramatice » de la Bacău și « Colocviul republican al criticii de teatru », cu dezbaterea « Critica în sprijinul politicii teatrale »; săptămîna « Teatrului scurt » de la Oradea și « Zilele I. L. Caragiale », la Craiova, manifestări aflate deja la a treia ediție, cît și festivalul « Arta și copilul », dedicat anului internațional al copilului, completează seria bogată a manifestărilor teatrale din capitală și din țară. « Arta și copilul », festival aflat la prima sa ediție este un omagiu adus copiilor și prilejuiește contactul celui mai tînăr public cu valori ale culturii artei teatrale și muzicale, profesionale și amatoare din toată țara.

MEDEEA IONESCU

VIAȚA MUZICALĂ

În anul 1979 viața muzicală a fost animată de o mutație, adică de ceea ce s-ar putea numi afirmarea unui sistem al muzicii românești. El a cuprins în lanțul său de intercondiționări verigile importante; compoziția, interpretarea, impresariatul, iar la baza acestor activități, învățămîntul; rezultatele s-au putut recunoaște și în premiile internaționale de interpretare și de compoziție, care prin număr și importanță au situat România, constant în ultimii ani, pe cîte unul din locurile de frunte.

Printr-un regulament sistemul s-a generalizat la proporțiile Festivalului național « Cîntarea României » (120 000 formații cultural-artistice și aproape 2 milioane și jumătate de participanți individuali la ultima etapă). Premiile, la încheierea celei de-a doua ediții, s-au atribuit în acest an ansamblurilor și soliștilor care s-au

distins în interpretarea paginilor autohtone. 1979 a înregistrat şi o mare afluenţă de public, îndeosebi la manifestările celei de-a 8-a ediţii a Festivalului « George Enescu », la concertele extraordinare ale Filarmonicii din Bucureşti conduse de Sergiu Celibidache şi la festivalurile judeţene, ce se extind an de an, devenind o tradiţie a centrelor culturale, precum : « Toamna muzicală clujeană », Festivalul-concurs de muzică de cameră de la Braşov, « Vacanţele muzicale de la Piatra Neamţ », « Zilele muzicale sătmărene », Festivalul de muzică românească de la Iaşi, « Timişoara muzicală », « Zilele muzicale tîrgumureşene », « Craiova muzicală », « Pontica », manifestare culturală de masă, în cadrul căreia a luat fiinţă în anul 1979 o nouă orchestră în oraşul Constanţa şi altele.

Ca efect al sistemului amintit, în conştiinţa publicului s-a făcut simţită tendinţa spre o reevaluare a muzicii româneşti în raport cu etaloanele consacrate din literatura universală. Lucrările autohtone, cele mai noi, ori cele necunoscute pînă acum din literatura veche, au adus interpreţilor un public suplimentar, mai ales în concertele de cameră. Numărul primelor audiţii româneşti, peste 100, executate de ansambluri şi solişti în majoritate din Bucureşti, Cluj-Napoca, Iaşi şi Braşov, a atins nivelul cel mai înalt din istoria vieţii muzicale a unui an. Stilistic, piesele au acoperit aproape complet evantaiul gîndirii componistice creatoare din actualitate. *Sincronie pentru 2—12 instrumentişti* de Ştefan Niculescu reinstalează simplitatea, contînd pe fascinaţia melodică şi pe eterofonie ca principiu capabil să organizeze în mod original discursul la toate nivelurile. Şi *Rota*, muzică de sintetizor a lui Corneliu Cezar, pare a transcende spaţiul şi timpul, atît de radical încît nici generic nu i se mai poate fixa locul între arta camerală, muzica pop, poemul simfonic şi produsul electro-acustic. Octavian Nemescu în *Curcubee*, o compoziţie multimedia, atinge cazul-limită a unor nuclei, cu o durată de cîteva secunde, dar cu o extremă forţă de impact. Cu un singur flaut, *Sonata* lui Tiberiu Olah obţine o magică dispersie a muzicii în spaţiu, populată de chemări exaltate şi de cîntări suave. La propriu, un artizan al spaţiului cu mijloacele genului « live electronic » s-a confirmat a fi Dinu Petrescu în *Continuum 2*. Apropierea macrofotografică de infinitul mic al universului modal bizantin este calea prin care Lucian Meţianu, în *Mobile pentru ansamblul cameral*, valorifică puternic tensiunea armonică dintre intervale minime. *Incantaţii 2*, cvintet instrumental de Liana Alexandra, cuprinde o completă varietate expresivă, dedusă dintr-o formulă ornamentală de asemenea bizantină, care trece prin straturi diverse ale altei muzici vechi de pe teritoriul României. Aflarea legilor după care compoziţia se poate îmbogăţi cu vioiciunea spontană a improvizaţiei a fascinat imaginaţia unor compozitori. Pe această direcţie, Iancu Dumitrescu, în *Orion*, pentru trei grupe de percuţie, lasă impresia de a fi găsit semnele bune, în stare să genereze o evoluţie pe care interpreţii să o conducă la o surprinzătoare varietate de expresii ; Myriam Marbe ajunge la un echilibru de aceeaşi natură în piesa simfonică *Evocări*, într-o atitudine minimalistă, ca şi Costin Cazaban, care în cvartetul *Antimemoria* speculează eficient faţetele sintagmatice ale unui vocabular foarte sumar ; numai Nicolae Brînduş cuprinde compoziţia în puţine note, ajutate de un text cu reguli generative şi chiar cu etosul capabil să stimuleze creaţia colectivă. Piesa se numeşte *Cantus firmus*. Pentru alţi compozitori modelul muzicii a rămas simfonismul european, ce s-ar cere lărgit, bineînţeles, cu substanţa modală de tradiţie autohtonă. Anatol Vieru demonstrează cum unul şi acelaşi mod conţine în *Simfonia 3* dialectica contrariilor ce se pot nuanţa între timbrurile cele mai suave şi scrîşnetele acordurilor celor mai fierbinţi. *Simfonia 4* de Pascal Bentoiu vizează stilul monumental construit din blocuri în mişcare lentă, indiferent de alura aparentă a muzicii. Wilhelm Berger creşte monumentalitatea *Simfoniei 10* la gigantism cu ajutorul orgii obligate, suport de armonie dar şi de culoare. O polifonie austeră, de asprimea ciopliturilor drepte în piatră, caracterizează stilul monumental din *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu, în timp ce în oratoriul-pasiune *Pe urmele lui Horea* de Sigismund Toduţă tema sacrificiului suprem al acestui conducător de răscoală ţărănească impune modelul unei unităţi, prefigurînd o boltă la nivelul întregii compoziţii de tipul unei melodii infinite. În fine, foarte tînărul Adrian Pop introduce un nou chimism al orchestrei simfonice în *Ethos 1*, unde transformări foarte lente degajă forţe copleşitoare. O altă aplicaţie modernă a topologiei în orchestra simfonică, la intersecţia lirismului cu incantaţia de tip ancestral, este semnată de Mihai Moldovan în *Vibraţii*. Această putere din obiectele folclorice străvechi este absorbită simfonic la modul texturilor din colaje, foarte capricioase în alură, ca în *Refrene* de Corneliu Dan Georgescu, al transfigurărilor în spirit postserial, cu o plastică moale a figurii în *Unison* de Vasile Herman, ori sugerînd cu expresia cea mai directă, picanteria : *Jocuri 2* de Sabin Păutza. Mutînd strict acelaşi tip de material de esenţă străveche în cîmpuri de înălţime şi de timbruri diferite, Călin Ioachimescu în *Tempo 80* realizează dramatice efecte de modulaţie prin opoziţia culorilor timbrale. De asemenea tradiţiile străvechi sînt motivul pentru reaşezarea *continuo*-ului simfonic din *Convergenţe* de Horea Raţiu în ordinea scărilor naturale, mai complicate pentru muzician dar mai reconfortante pentru auditor. Spiritul liric al doinei româneşti şi derivarea ansamblului din cîteva formule specifice compun edificiul savant din *Sextetul* lui Dan Constantinescu şi reverberează la coarde cu belşug de culori,

ca şi cum muzica ar fi un dar al clarinetului recitant în *Cîntec lung* de Cornel Ţăranu. În fine, la tînărul Şerban Nichifor, în cantata *Glorie eroului necunoscut*, flacăra melodică este forţa unei noi geneze a frumosului.

În 1979 circulaţia universală a creaţiei noi româneşti a avut ca mo ı ent de vîrf montarea operei *Orestia 2* (Hoeforele) de Aurel Stroe la Festivalul « Jean Vilar » de la Avignon, premieră mondială în regia lui Lucian Pintilie. Spectacolul a fost privit de presa din Franţa ca « o lucrare puternică », « savantă la extrem prin textura ei modernă, dar săpînd adînc în noaptea timpurilor prin puterea ei de invocaţie ». În aceeaşi perioadă Concursul internaţional de compoziţie « Gaudeamus » de la Bilthoven (Olanda) a selecţionat (împreună cu alte 13 piese din 135 acceptate) *Incantaţii 2* de Liana Alexandra şi *Culori* de Anton Şuteu. Cea dintîi s-a executat în premieră mondială la Dresda, ca urmare a premiului I dobîndit, de asemenea în 1979, la Concursul internaţional « Carl Maria von Weber » din R. D. Germană.

Şi publicul românesc a putut confrunta creaţiile noi autohtone cu piese consacrate din literatura universală a secolului al XX-lea, mai nouă sau clasică : alături de primele audiţii din muzica lui K. Stockhausen, Iannis Xenakis, John Cage, Pierre Boulez, Luciano Berio, Kazimierz Serocki, Zygmunt Krauze şi alţii, un repertoriu compus din muzica lui Igor Stravinski, Olivier Messiaen, Anton Webern, Dmitri Sostakovici, Edgar Varèse, Alban Berg, Paul Hindemith, Arnold Schönberg, Serghei Prokofiev şi alţii.

O altă activitate care se anunţă bogată şi pentru viitor a fost contactul cu piese dintr-o istorie a muzicii româneşti, necunoscute în concerte şi păstrate în documente ce trebuie transcrise în notaţie modernă. În anul 1979 s-au executat muzici de Evstatie de la Putna şi Dometian Vlahul (din aceeaşi şcoală, în secolul al XVI-lea), Dimitrie Cantemir (finele secolului al XVII-lea), Macarie şi Anton Pann (secolul al XIX-lea). În afară de ansambluri care s-au specializat în adaptarea acestei literaturi pentru concert, precum « Hyperion » (muzică veche — artă modernă), autorii amintiţi şi alţii au pătruns şi în repertoriul ansamblurilor şi artiştilor cu vocaţie pentru activitatea educativă, tinzînd spre o valorizare a artei savante româneşti din trecut.

Latura educativă manifestată prin structurarea programelor, cu o continuitate în jurul unei idei centrale, a fost prioritară în concertele unor artişti de frunte. Pianistul Valentin Gheorghiu a continuat ciclul de istorie a capodoperelor intitulate « De la Bach la Enescu » ; mezzosoprana Martha Kessler « Antologia artei vocale în 20 de recitaluri » ; pianistul Gheorghe Halmoş, integrala sonatelor lui Beethoven ; profesorul George Manoliu « Pagini antologice din literatura violinei ». Substanţa artistică a vieţii muzicale a fost asigurată mai ales de violoniştii Ion Voicu, Petre Csaba, Ştefan Ruha, Mihaela Martin şi Liliana Ciulei, cîntăreţii Eugenia Moldoveanu, Maria Nistor-Slătinanu, Dan Iordăchescu şi Gheorghe Crăsnaru, pianiştii Dan Grigore, Alexandru Preda, Peter Grossman şi Dan Atanasiu, clarinetiştii Aurelian Octav Popa, Ştefan Korody şi Florian Popa, Radu Chişu (oboi), Mircea Ardeleanu (percuţie), Ştefan Thomas (contrabas), precum şi corurile « Madrigal », condus de Marin Constantin, şi « Cappella Transilvanica », dirijat de Dorin Pop, ansamblurile de cameră « Hyperion », « Ars Nova », « Musica Nova », « Acustica Mobile », « Voces », « Musica Viva », « Ars Rediviva », condus de Ludovic Baci, şi orchestra de cameră a Filarmonicii din Tîrgu Mureş. În anul 1979 arta interpretativă românească a primit 48 de premii şi distincţii la concursuri internaţionale. Cu cîte 2 premii maxime au fost distinşi soprana Neli Miricioiu şi violonistul Florin Paul. Stagiunea muzicală şi Festivalul internaţional « George Enescu » din 1979 au beneficiat şi de concursul unor ansambluri şi artişti din străinătate, între care orchestrele simfonice : Academică a Filarmonicii din Moscova, a Radioteleviziunii din Praga, ale Filarmonicilor din Ljubljana şi a Regiunii Loire (Franţa), Wiener Symphoniker ; Ansamblul Operei de stat din Berlin, Compania de balet « Alvin Ailey » din SUA, trupa de dansuri tradiţionale « Miyagi Minoru » din Japonia, « Gabrieli Brass Ensemble » din Londra, « Deutsche Kammerakademie » din R. F. Germania, « Atelierul de muzică contemporană » din Varşovia, « Collegium Flauto dolce » din Praga, cîntăreţele Sheila Armstrong (Anglia) şi Raina Kabaivanska (R. P. Bulgară), violoniştii Viktor Tretiakov şi Viktor Pikaizen (U.R.S.S.), Tibor Varga (Elveţia), Josef Suk (R. S. Cehoslovacă), violonceliştii Daniil Şafran, Karine Gheorghian şi Natalia Gutman (U.R.S.S.), pianiştii Christoph Eschenbach (R.F.G.), Viktor Eresko, Mihail Pletniov (U.R.S.S.), Xie Dagium (R.P.Chineză), Nikita Magaloff (Elveţia), dirijorii Carlo Zecchi (Italia), Daniel Nazareth (India), Dmitri Kitaenko (U.R.S.S.), Silvia Pereira (Portugalia) şi Josef Hrnčir (R. S. Cehoslovacă).

O contribuţie la cunoaşterea muzicii româneşti au adus-o şi partiturile publicate în 1979. Printre competiţiile de orchestră : *Conexe* de L. Meţianu, *Continuo* de C. D. Georgescu, *Concert pentru 2 piane şi orchestră mică* de D. Constantinescu, *Eminesciana 3*, concert de Pascal Bentoiu, simfoniile a *5-a* de S. Toduţă, a *11-a « Sarmizegetusa »* de W. Berger, a *2-a « Independenţa »* de Adrian Raţiu şi *a 2-a « Laus terrae natalis »* de Zoltan Aladar, oratoriul *Canti per Europa* de Th. Grigoriu. Apoi *Invocaţii pentru 5 instrumente* de T. Olah, *Obîrşii pentru 20 de voci soliste* de M. Moldovan, *Piese pentru pian* de Constantin Silvestri, 2 caiete cu repertoriu instrumental de compo-

zitori români : piese pentru pian şi piese pentru violină şi pian. Discurile puse în circulaţie în aceeaşi perioadă includ : opera *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, *Canti per Europa* de Th. Grigoriu, *Suitele de orchestră nr. 1 şi 2* de G. Enescu, *Simfonia a 2-a* de Z. Aladar, *a 10-a* de W. Berger, *Partita* de C. D. Georgescu, *Tulnice* de M. Moldovan, *Racorduri* de C. Ţăranu şi *Izvoade* de Anton Zeman, precum şi o serie de înregistrări din creaţia compozitorilor înaintaşi : Gavriil Musicescu, Eusebie Mandicevschi, Eduard Caudella, Dimitrie Cantemir. Pe discurile de interpretare apărute în aceeaşi perioadă se regăsesc pianiştii Dan Grigore *(Sonatele op. 57* şi *111* de Beethoven) şi Tudor Dumitrescu *(Concertul nr. 1* de Ceaikovski), cornistul Nicolae Dosa şi trompetistul Iancu Văduva *(Concerte* de Haydn) şi cuplurile vioară-pian : Petre Csaba şi Petre Grossmann, Ştefan Agoston şi Nina Panieva-Sebesi (recital Kreisler şi *Sonate* de Mozart). Discurile-recital prezintă pe flautistul Voicu Vasinca, basul Gheorghe Crăsnaru, harpistul Ion Ivan Roncea şi o înregistrare istorică cu tenorul Dimitrie Onofrei.

Pe plan editorial publicarea izvoarelor muzicii româneşti a continuat în 1979 cu volumul lui Vasile Nicolescu intitulat *Manuscrisul G. Ucenescu, Cînturi*. Iar ca instrument de lucru pentru circulaţia muzicii a apărut *Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti*. Vol. I : Muzică simfonică, operetă, fanfară, cuprinzînd adresa partiturilor şi ştimelor scrise în ultima sută de ani. În seria de muzicologie a mai apărut volumul al 4-lea de *Opere* ale lui Constantin Brăiloiu, ediţie bilingvă (română-franceză) prefaţată şi îngrijită de Emilia Comişel, volumul al 2-lea de *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie* semnate de Gheorghe Ciobanu, volumul 14 din seria de culegeri *Studii de muzicologie*, cu genericul *Valori şi tendinţe în muzica românească contemporană*, culegerea intitulată *Marile evenimente istorice ale anilor 1848 şi 1918*, volumul III din *Opere* ale lui Teodor Burada, o selecţie de articole şi studii de etnografie, îngrijită de Viorel Cosma, şi *Mărturii muzicale, eseuri, cronici, portrete* de Iosif Vulcan, ediţie îngrijită şi prefaţată de Ianca Staicovici, culegerea lui Alfred Hoffman intitulată *Orizonturi muzicale*, o referire « la valorile trecutului şi la luminile zilei de azi ». Pentru îndrumarea şi educarea publicului au apărut două cărţi semnate de W. Berger : *Dimensiuni modale* şi *Cvartetul de la Reger la Enescu*. În fine, pentru o cunoaştere mai largă, în străinătate, a gîndirii româneşti despre muzică au fost publicate două contribuţii, ambele în limba franceză : *L'Image et le sens* de Pascal Bentoiu, traducere a cărţii apărută mai înainte în limba română, şi *L'Originalité de la musique roumaine* de Carmen-Petra Basacopol.

RADU STAN

FILM-FILMOLOGIE

20 lung metraje*, aproape 300 scurt metraje (documentare, ştiinţifice, utilitare şi de animaţie,) 70 198 000 spectatori (cu 1 686 000 mai mult deci, decît în anul precedent) reprezintă cîteva din cifrele reper ale anului 1979. Ele marchează în ansamblu un sensibil progres (îndeosebi la capitolele privitoare la dinamica publicului şi la creşterea numărului de scurt-metraje) în comparaţie cu precedenta stagiune cinematografică. Dincolo de aceşti indici cantitativi se cuvine însă să descifrăm cu precădere cotele valorice atinse de filmul românesc, aflat într-un continuu proces de devenire, într-o angajare plenară în bătălia generală « pentru o nouă calitate ».

Parcurgînd lista lung metrajelor de ficţiune apărute în premieră în cursul anului trecut, constatăm o îmbucurătoare atenţie acordată temelor şi subiectelor extrase din contemporaneitate. Filmele de actualitate ocupă în mod firesc primul loc în ansamblul producţiei cinematografice, fiind abordate sub înveşmîntarea unor varii genuri şi subgenuri. Am putut viziona astfel, printre altele, un film politic *(Clipa)*, mai multe comedii *(Nea Mărin miliardar, Expresul de Buftea, Ciocolată cu alune)*, un film poliţist *(Un om în loden)*, o peliculă pentru tineret *(Jachetele galbene)* etc. Lung metrajele de inspiraţie istorică *(Vlad Ţepeş, Vis de ianuarie, Falansterul, Speranţa)* ca şi ecranizările *(Vacanţă tragică, Între oglinzi paralele, Al patrulea stol)* au fost de asemenea destul de echilibrat reprezentate. Acest echilibru sesizabil în planul conţinuturilor şi al speciilor cinematografice s-a făcut însă mai puţin simţit sub aspectul realizărilor artistice intrinseci.

* În ordinea premierelor, cele 20 lung metraje (19 de ficţiune, plus un documentar de montaj *Teatrul cel Mare*) apărute pe ecrane în 1979, au fost următoarele : *Vlad Ţepeş* (regia Doru Năstase), *Drumuri în cumpănă* (regia Virgil Calotescu), *Nea Mărin miliardar* (regia Sergiu Nicolaescu), *Între oglinzi paralele* (regia Mircea Veroiu), *Al patrulea stol* (regia Timotei Ursu), *Expresul de Buftea* (regia Haralambie Boroş) *Clipa* (regia Gheorghe Vitanidis,) *Braţele Afroditei* (regia Mircea Drăgan), *Ciocolată cu alune* (regia Gheorghe Naghi), *Un om în loden* (regia Nicolae Mărgineanu), *Vis de ianuarie* (regia Nicolae Opriţescu), *Falansterul* (regia Savel Stiopul), *Vacanţă tragică* (regia Constantin Vaeni), *Ultima frontieră a morţii* (regia Virgil Calotescu), *Mihail cîine de circ* (regia Sergiu Nicolaescu), *Jachetele galbene* (regia Dan Mironescu), *Ora zero* (regia Nicolae Corjos), *Teatrul cel Mare* (regia Constantin Vaeni), *Speranţa* (regia Şerban Creangă), *Omul care ne trebuie* (regia Manole Marcus).

De prea multe ori ne-au fost oferite în cursul stagiunii cinematografice 1979 « produse » și nu « opere » în adevăratul sens al cuvîntului, filme fără ambiții și fără vlagă, situate la o cotă medie și submedie. Critica de specialitate și-a spus destul de prompt cuvîntul în privința unora dintre pelicule, sancționînd sever producții precum *Nea Mărin miliardar*, *Ciocolată cu alune*, *Brațele Afroditei* sau *Jachetele galbene*. Dacă referitor la ultimele trei titluri, opiniile de ansamblu ale cronicarilor au coincis în bună măsură cu cele ale publicului, cele aproape șapte milioane de spectatori adunate în numai un singur an de *Nea Mărin miliardar* (record absolut de « *box-office* » al cinematografului autohton) ar trebui să dea serios de gîndit. Dorința legitimă de destindere, apetitul firesc pentru comedie nu explică, dar justifică oarecum, lipsa de discernămînt a unui public oscilant, derutat, pe de o parte, de prea desele inconsecvențe ale anumitor critici de film, convertiți ad-hoc în « salvatori » ai peliculelor ratate (în chiar arcul de timp menționat, filme slabe precum *Falansterul* sau *Mihail cîine de circ* au beneficiat de opinii inexplicabil de blînde), iar, pe de altă parte, hrănit de către distribuitori cu destul de multe producții străine ce promovează prostul gust și divertismentul facil.

Nu vom conspecta în rîndurile următoare fiecare dintre cele 20 lung metraje care au văzut lumina ecranelor în 1979 deoarece, după cum am arătat, ele nu posedă decît arareori acea încărcătură estetică necesară, de natură să justifice și alte exegeze dincolo de obligatoriile recenzii « de servici », apărute în presă la timpul respectiv. Au existat însă și în această stagiune cinematografică cîteva filme ce s-au situat în mod evident deasupra mediei, plasîndu-se în cîștigători detașați ai cursei cinematografice a anului. Acestea sînt după opinia semnatarei și în ordinea premierei, *Clipa*, *Un om în loden*, *Speranța*. Despre *Clipa*, lung metrajul scenaristului Dinu Săraru și al regizorului Gheorghe Vitanidis, film politic angajat, încărcat de virtuți în planul scriiturii dramaturgice, mai puțin împlinit însă sub raportul limbajului cinematografic propriu-zis, s-a scris deja în numărul trecut al revistei. Ne vom opri de aceea numai asupra următoarelor două titluri : *Un om în loden* și *Speranța*.

Un om în loden constituie debutul regizoral al unuia dintre operatorii de frunte ai tinerei generații, Nicolae Mărgineanu. Semnatar al imaginii unor producții stilistic foarte diferite (*Muntele ascuns*, *Explozia*, *Tănase Scatiu*, *Profetul, aurul și ardelenii*) la configurarea cărora și-a adus de fiecare dată o contribuție esențială, Nicolae Mărgineanu ne propune la prima sa înfăptuire regizorală o peliculă de factură polițistă de o neobișnuită prospețime audio-vizuală și de o pregnantă atractivitate totodată. Film cu « suspens », construit cu deplina cunoaștere a legilor genului, *Un om în loden*, în pofida unor pasaje de o credibilitate discutabilă (scenariul Haralamb Zincă), se impune printr-o impecabilă structurare a ritmurilor imagistice (operator Gabor Tarco), printr-o remarcabilă varietate a procedeelor specifice. « Jocul » inspirat al obiectivelor, diversitatea unghiulației și a mișcărilor de aparat, compoziția insolită a cadrelor conferă peliculei o atmosferă cu totul aparte, oferind privitorilor inedite reprezentări ale Bucureștiului de azi. Personalitatea proaspătului regizor și-a pus amprenta și asupra jocului actoricesc ; Victor Rebengiuc compune cu subtilitate, din gesturi și priviri riguros nuanțate, un personaj bizar, aflat sub continua amenințare a unei spaime devastatoare, care sporește hitchcockian, minut cu minut ; Ovidiu Iuliu Moldovan, George Constantin, Mircea Albulescu, Sanda Toma, Elena Sereda se integrează la rîndul lor, prin reliefarea meșteșugită a fiecărui portret uman ca principali vectori ai unui univers tensionat, încărcat de neliniște și « suspens » psihologic. Trebuie de asemenea să amintim, « *last, but not least* », de calitățile de excepție ale benzii sonore din *Un om în loden*, semnată de inginerul de sunet Silviu Camil și compozitorul Cornel Țăranu, inteligent mixaj al zgomotelor și șoaptelor, al sunetelor și tăcerilor, fără de care ambianța atît de particulară a filmului ar fi fost de neconceput.

Reapărut în arenă după o absență de mai bine de cinci ani, regizorul Șerban Creangă ne-a oferit prin al patrulea lung metraj, pe care îl semnează, *Speranța*, cel mai împlinit opus al filmografiei sale de pînă acum. Dacă precedentele filme ale realizatorului (*Căldura*, *Așteptarea*, *Proprietarii*) trataseră în exclusivitate probleme ale prezentului imediat, în *Speranța* este atacată pentru întîia oară în istoria cinematografului nostru, o zonă de maxim interes : aceea a începuturilor mișcării muncitorești și a răspîndirii ideilor socialismului în România. Aducerea în centrul atenției a unui erou incandescent, cu reacții de profundă căldură omenească conferă *Speranței* dimensiuni de baladă ; Ștefan Gheorghiu (în interpretarea expresivă și nuanțată a studentului I.A.T.C., Gelu Sofrag) apare ca un revoluționar romantic aflat într-o permanentă efervescență a căutărilor. « Pîine și demnitate » reprezintă în viziunea celor trei scenariști (Mihai Creangă, Șerban Creangă și Ion Pavelescu) și a regizorului Șerban Creangă, nu o lozincă ci un autentic crez interior redat în secvențe de o remarcabilă forță emoțională a imaginii (operator : Florin Paraschiv). Decupat nervos, aparent fără « story », filmul se derulează cu o simplitate deloc lineară, prin succesiunea unor episoade dense de sensuri, încărcate de « atmosferă » și de sugestii metaforice ; elaborat cu minuțiozitate, cu o remarcabilă grijă a relevării detaliilor semnificative, fiecare cadru emană parcă o anume poezie « *fin de siècle* » un magnetism aparte, purtător de viguroase însemne stilistice.

La configurarea generală a ansamblului audiovizual au mai contribuit, prin creionarea viguroasă a unor personaje atestate istoric, actorii George Constantin (Dobrogeanu Gherea), Octavian Cotescu (I. C. Frimu), Val Săndulescu (Nae Georgescu), Valeria Seciu (Maria Câmpineanu), ca și compozitorul Nicu Alifantis, autorul unor melodii de o generoasă cantabilitate, perfect încadrate în ambianța discret romantică a peliculei, precum și scenografii Lidia Luludis, creatoarea unor costume inspirate, de o adecvată funcționalitate și Nicolae Edulescu, semnatarul unor decoruri de excepție.



Destinate cu precădere « completărilor » atît de necesare marelui ecran, dar, din ce în ce mai mult, și programelor curente ale micului ecran, scurt metrajele se dovedesc în continuare o prezență de neînlocuit a vieții cinematografice. Cu o producție anuală de aproape 250 pelicule documentare, științifice și utilitare, studioul « Alexandru Sahia » ocupă de departe primul loc în rîndul făuritorilor de filme de atare dimensiuni. Păstrători ai unor glorioase tradiții cu obîrșia în epoca de aur a începuturilor istoriei cinematografului autohton, dar și în timpurile mai apropiate nouă cînd (sînt numai 15 ani de atunci) personalități marcante ale criticii și teoriei de film precum Georges Sadoul și John Grierson apreciaseră elogios calitățile excepționale ale documentarului românesc, cineaștii de la « Sahia-Film » au un permanent punct de referință în aceste ridicate bareme calitative atinse de ei înșiși în trecutul nu prea îndepărtat.

Din multitudinea de titluri ale lui 1979, cîteva au izbutit să se apropie întrucîtva de menționatele repere, impunîndu-se printr-o investigare vibrantă și tensionată a realității, prin capacitatea de transfigurare, stilistic diversificată, a faptelor desprinse nemijlocit din patosul constructiv al muncii socialiste. Mirel Ilieșiu *(La început de drum, 27 ore la cald)*, Titus Mesaroș *(Cînd teii înfloresc)*, Gheorghe Horvath *(Un club muncitoresc)*, Eugenia Guțu *(Primele trepte)*, Pantelie Tuțuleasa *(Congresul al XII-lea al PCR)*, Nicolae Cabel *(Pămîntul ca un dar frumos)*, Constantin Vaeni *(Aproape totul despre grîu)*, Eugen Gheorghiu *(Din tată-n fiu)* sînt numai unii dintre documentariștii aparținînd generațiilor mai vechi sau mai noi ale căror scurt metraje s-au înscris (evident cu sensibile departajări valorice) printre realizările notabile ale sezonului. Documentarul despre artă a consemnat la rîndu-i o reușită iscălită de Mirel Ilieșiu: *Curajul marilor spații* (comentator Dan Hăulică), consacrat tapiseriilor ce împodobesc Teatrul Național din București, realizare de ținută intelectuală, autentică sărbătoare a ochiului și a spiritului. (Din cu totul alt unghi, dar tot despre Naționalul bucureștean, a năzuit să vorbească și singurul lung metraj documentar al anului, *Teatrul cel Mare* de Constantin Vaeni, compendiu a mai bine de un secol de pilduitoare trudă scenică; din păcate însă, *Teatrul cel Mare*, în pofida unor generoase premise, nu și-a onorat decît parțial promisiunile).

Din zona filmului etno-folcloric au « țîșnit » *Țara Lăpușului* de Paul Orza, originală reprezentare a permanențelor arhetipale găzduite de un ținut străvechi, *Holde* de Slavomir Popovici, simbolică prefigurare a ceremonialurilor ancestrale legate de anotimpurile rodirii, precum și *Izvoare vii de teatru popular*, al debutantului Adrian Istrătescu, peliculă de o neobișnuită prospețime imagistică dedicată spectacolelor țărănești maramureșene.

Deosebit de variat din punct de vedere al alcătuirii tematice, filmul de popularizare științifică și-a făcut auzită și în acest an « vocea » în amplul « concert » al scurt metrajului românesc. În domeniul răspîndirii cunoștințelor medicale s-au remarcat astfel, printre altele, grație metodelor inspirate de îmbinare a plăcutului cu utilul, a includerii ingenioase a undelor umoristice în fluxul prelegerilor de specialitate, *Prevederea bolilor cardio-vasculare* de Ladislau Karda, *Bariera albă* de Doru Cheșu, *Atenție la stress* de Zoltan Terner. Calități similare de limpezime a exprimării au dovedit și pelicule ancorate în alte sfere de preocupări, ca de pildă *Lacurile glaciale ale Retezatului* de Maria Săpătoru, *Din toamnă pînă-n primăvară* de Paul Mateescu sau *Hibridarea* de Dumitru Dădîrlat.

Adevărații învingători ai anului la categoria filmului științific (consemnați dealtfel ca atare și de obținerea primelor două locuri la tradiționala competiție anuală a documentariștilor, « Cupa de cristal ») au fost însă *Puterea instinctului* a lui Ion Bostan și *De la Traian la Gelu* al Olimpiei Daicoviciu. « Autor total », deopotrivă scenarist, regizor și operator al propriilor pelicule, Ion Bostan ne convinge în noul său opus că mai are de comunicat încă multe lucruri, extrem de interesante, privitoare la comorile de faună și floră ale Deltei Dunării. Situat la granița plăpîndă dintre rigoare și visare, la confluența dintre știință și poezie, *Puterea instinctului* se dovedește un eseu subtil în care spiritul metodic al cercetătorului se îngemănează cu sensibilitatea artistului, înscriindu-se astfel ca un demn continuator al remarcabilelor filme înfăptuite în trecut de către acest reprezentant de frunte al documentarului românesc. Pe cu totul alte coordonate tematice și stilistice, *De la Traian la Gelu*, regizat de Olimpia Daicoviciu (scenariu și comentariu Hadrian Daicoviciu), se înfățișează cu un scurt metraj de impecabilă ținută științifică și un efervescent spectacol cinematografic totodată; vălmășagul primenitor al veacurilor ce despart rostuirile împăratului roman Traian la Dunărea de Jos de faptele de arme ale voievodului român Gelu, apărătorul neînfricat al libertății și demnității naționale, ne este restituit în

secvențe ample, de o seducătoare structură a filmărilor combinate (operatori Gheorghe Petre, Grigore Corpăcescu și Liviu Georgescu), purtătoare ale unui vibrant mesaj patriotic.

În cîmpul filmului de animație, am reținut în această stagiune emancipatele debuturi cinematografice ale tinerilor graficieri Zoltan Silagyi *(Nodul gordian)*, Ștefan Anastasiu *(Trei pastile greu de înghițit)*, Nicolae Alexi *(Zmeul)*, Ion Manea *(Căsuța bunicilor)*. Din vechea gardă s-au remarcat Ion Popescu Gopo cu *Trei mere*, o parabolică ipostaziere în variantă «*science-fiction*» a cunoscutului său omuleț, Sabin Bălașa cu *Exodul spre lumină*, original eseu despre condițiunea umană, înfățișat cu procedeele «picturii sub aparat» și Laurențiu Sîrbu cu *Fereastra*, inteligent discurs despre încîntările jocurilor copilăriei, peliculă distinsă cu premiul de regie în cadrul festivalului național «Cîntarea României».



Aflat în al treilea an de activitate «Clubul criticii» inițiat de către secția de critică a Asociației Cineaștilor a organizat în 1979 dezbateri săptămînale, oprindu-se asupra unor subiecte foarte variate de teorie și practică a artei a șaptea. Au fost discutate astfel, în ședințe lărgite, unde alături de cronicari de film au mai participat realizatorii producțiilor în chestiune, precum și invitați din afara breslei cineaștilor (scriitori, plasticieni, cineamatori, studenți, cinefili etc.), aproape toate lung metrajele românești de ficțiune apărute în premieră pe ecran în cursul anului. De asemenea, în programele «Clubului criticii» s-au plasat la loc de frunte și unele teme nelegate de preocupările imediate ale vieții cinematografice de zi cu zi. Raporturile dintre public și creatori, festivalurile cinematografice internaționale, cinecluburile, cartea românească de film, scurt metrajul de artă, probleme ale scenariului au constituit numai cîteva din «capetele de afiș» ale acestor manifestări de reală tensiune culturală, generatoare de vii și pasionante dispute, de exprimări de opinii adeseori furtunoase, întotdeauna fertile însă, cu un larg și emulativ ecou în rîndurile tuturor membrilor ACIN.

OLTEEA VASILESCU

MIHAI RĂDULESCU

Shakespeare — un psiholog modern, Bucureşti, Editura Albatros, 1979, 184 p. (Colecţia «Contemporanul nostru»)

De la un timp încoace, exegezele româneşti asupra lui Shakespeare au început să se înmulţească, lucru deosebit de îmbucurător, mai ales că acestea se axează din ce în ce mai mult pe *adîncirea* tulburătorului mesaj umano-literaro-artistic al creaţiei marelui poet şi dramaturg; prin aceasta se poate considera ca depăşită faza lucrărilor de popularizare, unde accentul cădea doar pe unele elemente istorice şi biografice — deci sîntem îndreptăţiţi să salutăm crearea şi la noi a unei adevărate şcoli de shakespearologie analitică, unde descifrarea sensurilor conotative celor mai profunde din piesele şi sonetele «divinului Brit» garantează o înţelegere superioară a faptului că, aşa cum spune şi autorul opusculului pe care îl recenzăm, în fond «William Shakespeare nu este scriitor; e viaţă» (p. 8).

Aşa cum a arătat încă prof. Leon Leviţchi în *Studii shakespeariene,* toate procedeele stilistice utilizate de Shakespeare, toate bogatele sale imagini poetice converg spre o extrem de subtilă sugerare atît a firii personajelor, cît şi a evoluţiei psihologiei lor în contextul emoţional creat de întîmplările care constituie trama pieselor sale. Lucrarea semnată de Mihai Rădulescu se situează în continuarea acestei linii fecunde de analiză de nivel superior, linie care se situează cu adevărat la nivelul exigenţelor formulate de shakespearologia universală.

Pornind de la premisa că «opera lui Shakespeare este cu adevărat o Carte a Omului» Mihai Rădulescu depistează în ea, pe baza a o serie de bogate sugestii create de stilul şi limba personajelor, o intuire-prefigurare de către Shakespeare a mai multor elemente de care abia psihologia modernă a vremurilor noastre avea să se mai ocupe; astfel, lucrarea sa constituie încă o dovadă a faptului, astăzi unanim admis, că marele scriitor englez renascentist este într-adevăr creatorul *(mirabile dictu,* înaintea neoclasicismului teatral francez, expresie a barocului) dramei psihologice de tip modern. Aşadar, cum singur dealtfel o şi arată, Mihai Rădulescu militează pentru «o ştiinţă posibilă: stilistica antropologică» (p. 9) în care s-ar include şi aspectul de care se ocupă în mod special în eseul său, anume «gîndirea-structură dihotomică-antonimică» (p. 9) aşa cum o găseşte la personajele lui Shakespeare. Dealtfel, felul cum exemplifică, folosind un fragment din *Cum vă place,* metafora timpului la Shakespeare, ne dovedeşte că sugestiile primite în acest sens din *Studiile shakespeariene* ale prof. Leon Leviţchi au fost adîncite şi dezvoltate de o manieră foarte adecvată de Mihai Rădulescu.

La Shakespeare, conform analizei lui Mihai Rădulescu, «gîndirea dihotomică-antonimică» presupune o coexistenţă-identitate a două opoziţii nete definind o situaţie unică, dar «cu două aspecte simultan opuse» (p. 15); dihotomiile-antonimice sînt clasificate de autor, conform naturii situaţiilor pe care le prezintă, în următoarele grupe: negative, pozitive şi neutre; inconştiente, conştiente, sau voluntare; induse sau deduse; acceptate ori respinse ca atare; maligne ori benigne. De asemenea, în ce priveşte forma lor, dihotomiile-antonimice pot fi simple, dezvoltate şi artificiale (mărturisim că acest ultim termen nu ni se pare prea fericit, el desemnînd pentru autor o «construcţie ⟨...⟩ ce conţine în acelaşi cuvînt noţiunea simbolizată şi negarea ei» (p. 21), cuvînt inexistent în realitate, dar «creat» de cîte un personaj în acest scop, ca acel «nuncle» prin care bufonul din *Regele Lear* i se adresează personajului titular, după ce fiicele sale mai mari l-au amărît şi umilit pînă la ultima treaptă. În sfîrşit, o ultimă clasificare posibilă mai este cea în dihotomii-antonimice «*comportamentale* şi *situaţionale*» (subl. aut., p. 21). Aceste «gîndiri stilistice» există, după autor, «alături de cea logică» (p. 23) şi reflectă o realitate complexă, în care se confruntă şi se îmbină în acelaşi timp lucruri şi situaţii diametral opuse.

După această introducere, autorul urmăreşte pe larg reflectarea stilistică a psihologiei personajelor în următoarele piese: *Hamlet, Henry IV, Totu-i bine cînd se sfîrşeşte bine, Mult zgomot pentru nimic* (în ce priveşte folosirea dihotomiei-antonimice în scop «experimental» de către diverse personaje, pentru a obţine o clarificare sau o confirmare a unor sentimente şi situaţii); *Îmblînzirea scorpiei* (cu evoluţiile în contratimp ale celor două surori, Katharina şi Bianca, şi cu o confruntare, din păcate prea scurtă, cu unele procedee pirandelliene din *Enrico IV*); *Furtuna* (cu relevarea rolului

istoric al lui Mesmer şi apoi cu zugrăvirea hipnozei, telepatiei, sugestiei şi autosugestiei moderne, pe care le găsim pe toate prefigurate ca atare în *Furtuna)*; *Îmblînzirea scorpiei* şi *Totu-i bine cînd sfîrşeşte bine*, din nou *Henry IV*, *Hamlet* (cu noi prefigurări, de data aceasta ale psihologiei automatismelor, ale testelor psihologice, ale « jocului dublu »); *Othello* (cu relevarea dihotomiilor-antonimice în urzeala perfidă a lui Iago); *Comedia erorilor* (unde se face o legătură ingenioasă cu diverse personaje din vechile mituri eline şi cu sugestiile psihologice scoase de Shakespeare din ele); *Macbeth* (cu relevarea prefigurării somnabulismului şi ale viziunilor halucinante); din nou, pentru a treia oară, *Hamlet* (cu relevarea « măştilor » şi « capcanelor » psihologice şi cu menţionarea, în sens bun, a cercetărilor de psihologie shakespeariană ale dr. Alexandru Olaru); *Romeo şi Julieta* (unde antonimia, dar nu şi dihotomia atinge poate o culme); *Regele Lear* (unde autorul găseşte toate formele de dihotomie-antonimică în sens psihologic); *Julius Caesar* (unde referirea dihotomică ni se pare prea grăbit « expediată » de autor); *Cei doi tineri din Verona* (cu o « fişă psihologică » *avant la lettre* a lui Shakespeare, într-un scop comic). În final, autorul arată că la Shakespeare avem « un mesaj de o mare profunzime ⟨...⟩: nu aventura ⟨în sine⟩, ci ecoul şi semnificaţia ei » (p. 181), pe baza acestei analize « stilistic-antropologice » efectuate.

Din cele de mai sus rezultă, credem, valoarea investigaţiei operate asupra pieselor lui Shakespeare de Mihai Rădulescu. Eseul său este bogat în sugestii adesea profunde, la care n-ar strica să mediteze, poate, şi unii regizori de astăzi. Desigur, această lucrare a fost extrasă, în chip de « comprimat » — din raţiuni extraliterare — dintr-o exegeză mai amplă, ceea ce explică, deşi nu întotdeauna justifică aspectul ei uneori prea « fragmentat ». La fel, nu întotdeauna fragmentele separate din *Hamlet* (2 scene), *Totu-i bine cînd sfîrşeşte bine*, *Furtuna*, *Othello*, *Comedia erorilor*, *Macbeth*, *Regele Lear*, *Cei doi tineri din Verona*, sînt cele mai indicate, poate, pentru a ilustra afirmaţiile autorului. În general însă, după cum am mai arătat, lucrarea semnată de Mihai Rădulescu rămîne ca o excelentă exegeză în cadrul shakespearologiei române.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

ION ZAMFIRESCU

Teatru şi umanitate, Bucureşti, Editura «Eminescu». 1979, 190 p. (Colecţia «Masca»)

Cercetînd «motive general-umane în creaţia dramatică a lumii », profesorul Ion Zamfirescu ne dăruieşte în cartea sa, o operă avînd deopotrivă un caracter analitic şi sintetic, opera unui istoric, a unui filozof al culturii, a unui psiholog şi nu în ultimul rînd, a unui iubitor de oameni. Primul cuvînt al cărţii este : « Omul ! » ca un adevărat *motto* pe frontispiciul lucrării.

Structurată în şase capitole ce sînt configurate, la rîndul lor, în mai multe secţiuni, lucrarea se remarcă printr-o soliditate a eşafodajului, o armonie arhitectonică, un echilibru clasic hrănit desigur şi din veneraţia autorului pentru valorile nemuritoare ale teatrului clasic. În acest sens, ponderea tragediei antice greceşti şi a dramaturgiei shakespeareene în economia cărţii ni se pare grăitoare.

Rigoarea cercetării ştiinţifice se îmbină cu acea căldură ce explică puterea de convingere în pledoaria pentru « ideea de salvare a omului », pentru descifrarea unor trăsături mai puţin sesizate în analiza unor personaje ca Polonius, sau prezenţa unor personaje ca Horatio sau Pilade, în raport cu evoluţia protagoniştilor.

Autorul defineşte concepte ca prietenia, înţelepciunea, tinereţea, folosind argumente ce dezvăluie, dincolo de spiritul de pătrundere, ştiinţa de a pune anumite accente ce aruncă o lumină nouă în abordarea problematicii. Astfel, tinereţea este privită, în primul rînd, ca o etapă de deplină înflorire morală şi spirituală, ca o manifestare vie, care nu trebuie contemplată doar cu mijloace abstracte.

Integrate în cristalizarea unor concepte morale, psihologice, estetice anumite motive sau personaje cîştigă dimensiuni noi, ca de exemplu Griselidis, ca o imagine medievală ce confirmă pe deplin pledoaria pentru tinereţe ca valoare spirituală şi sufletească, sau Molière şi dreptul fericirii tinere.

Vastitatea labirintică a unei teme ca înţelepciunea în dramaturgia shakespeariană este luminată de puterea de a disocia şi nuanţa, prin precizări sau prin ipoteze atrăgătoare, ideea înţelepciunii shakespeariene ca stare de tensiune, ca o dimensiune în continuă frămîntare şi devenire. Sau înţelepciunea gînditoare, ca o formă prin care Prospero îmbină în piesa-testament spiritual *Furtuna*, filozofia politică şi filozofia morală.

Analizele aprofundate ale unor personaje ca Creon, Falstaff, Lear, Coriolan, a eroinelor teatrului spaniol renascentist, a lui Goetz von Berlichingen — pentru a menţiona doar o parte

dintre marile personaje cu care intrăm într-un dialog pasionant — confirmă imaginea sugestivă a autorului, ele fiind « o fereastră prin care putem privi în tainele şi labirinturile omenescului ».

Capitolul consacrat cronicilor naţionale — din dramaturgia universală şi românească — conţine unele idei deosebit de interesante în contextul cercetării, astfel secţiunea « despre partea de inefabil a istoriei », autorul pledînd pentru ideea de devenire a istoriei, a unui trecut legat de sentimentul prezentului, a îmbinării organice dintre fondul ştiinţific şi întregirea poetică a istoriei. Este o continuare a preocupărilor pe care Goethe, Schiller, Hegel sau Georg Lukács le-au avut, pornind din nucleul relaţiei aristotelice poezie-istorie.

În cadrul capitolului dedicat valorilor româneşti, autorul operează o cronologie şi tematologie referitoare la sentimentul independenţei noastre ca popor, la puterea de a rezista, la importanţa mişcărilor sociale ca un capitol de seamă al independenţei şi rezistenţei româneşti, ideea latinităţii ca o constantă a literaturii noastre, în speţă a teatrului românesc.

Autorul are o atitudine critică faţă de anumite interpretări ale dramaturgiei, ca, de pildă, lucrarea lui Jan Kott *Shakespeare, contemporanul nostru*, exprimîndu-şi rezerve faţă de caracterul schematic al acelui « mecanism al istoriei », faţă de complexitatea, profunzimea, deschiderile universului shakespearian. În « Cuvîntul retrospectiv », profesorul Ion Zamfirescu subliniază nu numai virtuţile scenice ale dramaturgiei, ci şi existenţa în sine a operei dramatice, ceea ce domnia sa numeşte « ochiul mai larg cuprinzător al culturii ». Este, fără îndoială, punctul de vedere al umanistului, al eruditului, al omului de catedră care s-a aplecat cu grijă, cu meticulozitate, dar nu cu pedanterie asupra aspiraţiilor umanităţii reflectate în literatura dramatică, dovedind prin aceasta nobila pasiune de a o servi.

IOANA MĂRGINEANU

SIMION ALTERESCU

Actorul şi vîrstele teatrului românesc, Bucureşti, Editura « Meridiane », 1980, 310 p.

Proteica artă a interpretului a constituit pentru mulţi cercetători o fascinaţie, cu încercări de explicare a naturii creaţiei, a psihologiei actorului, a raporturilor lui cu dramaturgul, cu regizorul, cu publicul. Menţionăm astfel printre lucrările cunoscute *Actorul*, de Callendoli, *Mari actori ai lumii*, de Philippe van Tieghem, alături de zeci şi sute de monografii, grupaje biografice, amintiri, impresii etc.

În această bogată şi variată bibliografie, din care nu lipsesc nici numeroase titluri româneşti, lucrarea semnată de Simion Alterescu, *Actorul şi vîrstele teatrului românesc*, ocupă un loc aparte şi bine definit, avîndu-şi nu numai un scop şi o structură aparte, dar şi un mod de abordare a problemelor de o mare originalitate. Sîntem în faţa unei lucrări de sinteză, operă a unei solide şi lungi acumulări, a unor meditaţii dintre cele mai serioase în legătură cu natura artei actorului şi factorii ce o condiţionează. Autorul, istoric de teatru cunoscut, familiarizat cu cele mai subtile metode de descoperire a naturii creaţiei scenice şi a specificului ei din variate documente, a întreprins în *Actorul şi vîrstele teatrului românesc* o investigaţie, şi nu dintre cele uşoare, a peste o sută cincizeci de ani de artă scenică românească prin intermediul interpreţilor. Justificarea acestei abordări o avem în originalitatea incontestabilă a artei actoriceşti, în contribuţia importantă adusă de actorii români la afirmarea şi dezvoltarea artei scenice, la recunoaşterea ei pe plan naţional şi internaţional.

Descifrarea trăsăturilor specifice artei actorului român, precizarea originalităţii ei în raport cu celelalte arte, evoluţia în timp, transformările suferite, mutaţiile petrecute ca răspuns imediat la mutaţiile întregii vieţi spirituale şi culturale sînt elementele cu ajutorul cărora Simion Alterescu subliniază diferenţele dintre arta spectacolului şi dramaturgie, pledînd totodată cu pasiune şi ardoare pentru autonomia artei teatrale, pentru dispariţia confuziilor, încă numeroase şi puternice, între teatru şi literatura dramatică. Mai mult decît prin orice alte elemente, prin actor, considerat dealtfel ca autenticul creator al spectacolului, teatrul se deosebeşte de literatură, îşi afirmă specificitatea, revendicîndu-şi şi impunîndu-şi dreptul la autonomie : « Teatrul este o artă de comunicare — spune autorul — care transmite prin spectacol o realitate concretă şi răspunde astfel nevoii organice de cunoaştere a naturii umane, necesităţii de frumos a publicului ; acesta acceptă convenţia spectacolului, fiind conştient de faptul că actorii *interpretează* anumite caractere, dar crezînd totodată în procesul de transfigurare a actorului » (p. 9).

Cuprinzînd întreaga istorie a teatrului românesc, lucrarea are un caracter cronologic, dar nu o cronologie determinată pur şi simplu de timp, ci de mutaţiile petrecute, de apariţia unor noi modalităţi de joc, a unor noi forme de

expresie, analizîndu-se în primul rînd condițiile social-politice și culturale determinante, contextul artistic și spectacologic, influențele și factorii determinanți. Descoperim astfel, la începutul teatrului românesc, deci în primele decenii ale veacului al XIX-lea, ca factor determinant al constituirii artei actorului român, formarea profesionalității, desăvîrșirea acesteia. Spectacolele de școală și de diletanți, evenimente cu caracter cultural important sînt abandonate în curînd, căutîndu-se posibilitatea unei desăvîrșiri profesioniste. În acest proces și-au spus cuvîntul, fără îndoială, influențele actorilor consacrați din străinătate, dar mai ales modul de preluare și asimilare a acestor influențe, de împămîntenire a lor, de adaptare la necesitățile spirituale românești, de completare și desăvîrșire cu experiențele culturale românești de utilizare a lor pentru a reda realități românești, tipuri sociale reale etc.

Acest proces complex, suplu, este analizat în cîteva subcapitole din care nu lipsesc nici elemente importante de organizare a vieții teatrale cu ecou în afirmarea profesiunii, nici relația cu dramaturgia originală, încă incipientă, completată cu traduceri, dar mai ales cu prelucrări din literatura dramatică străină. Nu sînt ocolite nici ezitările, stîngăciile sau insuccesele, dar pe prim plan se remarcă personalitatea lui Mihail Pascaly și aceea fascinant-proteică și de mare autenticitate a lui Matei Millo, ca exemple de desăvîrșire a profesiunii de actor, de afirmare a originalității.

Fiind o prezentare istorică a evoluției artei interpretative din țara noastră și nu numai una tematică, lucrarea are și micromonografii, mai ales pentru actorii de la sfîrșitul veacului al XIX-lea și începutul veacului XX, perioadă considerată chiar ca dominată de marile vedete. Se bucură astfel de prezentări ample Grigore Manolescu, C. I. Nottara, Aristizza Romanescu etc., subliniindu-se totodată și lupta tensionată dintre tendințele centrifugale ale interpreților preocupați de expresivitatea plastică și sonoră a gestului și cuvîntului și noua dramaturgie realistă, influențată de Zola și Ibsen, bazată pe jocul de ansamblu și adevărul psihologic. Un rol important în dezvoltarea realismului în arta actorului din țara noastră l-a jucat însă, alături de dramele realist-psihologice cu implicații sociale, și comedia inspirată direct din viață, aducînd tipuri create adeseori pe baza observațiilor directe, implicînd totodată și atitudine critică și exagerare satirică. Interpretarea comediei a fost aceea care a dat măsură gestului și pondere cuvîntului, negînd declamația, punînd în locul ei tonurile nuanțate, autenticitatea și ritmul : « Actorii școlii de comedie (este vorba îndeosebi de generația de la sfîrșitul secolului al XIX-lea — n.n.) au un stil mai bine construit, arată cercetătorul. Ei folosesc contrastele, au virtuți caricaturale, un dezvoltat spirit de observație și de imitație, un instinct mimetic și un joc fizionomic care le asigură și spontaneitatea și polimorfismul » (p. 150).

Un alt aspect de o autentică originalitate îl avem în relația dintre interpreți și regizori. Rareori a fost analizată cu atîta percutantă exactitate și subtilă înțelegere relația dintre regizor și actor, văzută nu ca o luptă tensionată pentru impunerea sau păstrarea autorității, ci ca o colaborare necesară, ba chiar obligatorie, în condițiile teatrului modern, pentru evoluția și dezvoltarea mijloacelor de interpretare. Mai mult decît în alte părți, în țara noastră, unde regizorul nu a reușit să devină stăpînul absolut și de necontestat al scenei, el a fost un ajutor prețios pentru actor, organizarea ansamblului, unitatea stilistică a spectacolului, descoperirea unor idei directoare pentru întreaga montare fiind elemente de perfecționare continuă a artei interpretative. Simion Alterescu descoperă această funcție integratoare și armonizatoare a regiei încă din secolul al XIX-lea, activitatea unui Matei Millo fiind în realitate dublă, de actor și de regizor, cu firești întăriri datorită lui Alexandru Davila, în perioada interbelică și în zilele noastre.

Periodizarea propusă de autorul cărții are numeroase coincidențe cu epocile istorice cunoscute, « mijlocul și al treilea pătrar al secolului al XIX-lea », « sfîrșitul secolului al XIX-lea, « începutul veacului XX », perioada « dintre cele două războaie mondiale », perioada « contemporană » (1944—1979), dar elementele determinate pentru adoptarea ei — după cum am arătat — se află în însăși evoluția artei actorului, în mutațiile proprii acesteia. De aceea se urmărește cu atenție acumularea de noi elemente pînă la schimbarea echilibrului și afirmarea unor noi tendințe stilistice. Dacă pînă la primul război mondial dezvoltarea este privită unitar, odată cu perioada interbelică apar diversificările, legate de varietatea curentelor literare, de explozia atomizantă a întregii arte. Printre tendințele cele mai interesante ale epocii dintre cele două războaie se numără cele ale teatrului de avangardă, analizat cu pertinență în subcapitolul *Teatrul de avangardă — o formă de protest împotriva teatrului vechi* (p. 201—208), unde se arată reticențele existente față de modalitățile expresioniste, încercările, datorate mai degrabă regizorilor, de înnoire ale mijloacelor de expresie, insuficient însă adoptate de actorii rămași credincioși teatrului psihologic.

Mult mai puternice sînt diversificările intervenite în epoca noastră cînd, conchide autorul, trasînd direcțiile multiple și plurisemantice ale artei interpretative actuale : « arta actorului român accede ⟨...⟩ spre un limbaj nou, condiționat de concepția regizorală, de viziunea complexă asupra operei dramatice, de faptul că actorul nu trebuie să realizeze numai o simplă motivare psihologică a unui caracter dramatic. ⟨...⟩ Plasarea actorului în noi spații de joc, schimbarea raporturilor actor-

public și modificarea mijloacelor de comunicare cu spectatorul, pătrunderea în lumea interioară, substanțială a operei dramatice ca operă deschisă și a personajului ca *personaj deschis*, duc la înfrîngerea inhibițiilor și a automatismelor în jocul actorului » (p. 255).

Actorul și vîrstele teatrului românesc e o lucrare de referință pentru toți cei dornici să cunoască specificul și originalitatea artei scenice din țara noastră, dar mai ales pentru cei care vor să pătrundă în tainele creației actoricești, înțelegînd astfel că nu se mai pot face confuzii între arta teatrului și literatura dramatică, avînd de-a face, așa după cum spunea cu un veac în urmă marele *Caragiale*, cu două arte diferite, actorul fiind și *instrument*, dar și propriul său *instrumentist*, spre deosebire de poet care este doar compozitor.

ILEANA BERLOGEA

N. CARANDINO

De la o zi la alta, București, Editura «Cartea românească», 1979, 274 p.

Memoriile ziaristului și cronicarului dramatic N. Carandino, intitulate, poate dintr-un exces de modestie, *De la o zi la alta*, constituie ceea ce se numește un « best-seller ».

Succesul acestei cărți se explică, fără îndoială, prin densitatea lucrării, cuprinzînd o experiență de viață nu numai bogată, ci amintind de ritmul trepidant al unui « reporter frenetic » (așa cum Egon Erwin Kisch este simbolizat de noțiunea « *der rasende Reporter* ».) Un merit esențial al memoriilor lui N. Carandino este *ritmul*, un ritm interior tensionat, care conferă cărții o *dinamică* antrenantă, explicînd și de ce « îl ține » pe cititor într-un adevărat « *suspense* », transformîndu-l nu numai într-un martor, ci chiar într-un « complice ».

N. Carandino are darul de a evoca *esența* unei epoci, a unor mentalități, conturînd o galerie de portrete cu o vie capacitate de sugerare. Portretele sale sînt colorate cînd în tonuri calde, ca de exemplu personalitatea scriitorului Ion Vinea, cînd în tonuri reci, incisive, polemice, dar nu mai puțin plastice, ca portretul lui Camil Petrescu.

Memorialistul topește elementele autobiografice, îndeosebi copilăria și tinerețea — capitole dominate de nostalgie — în magma ardentă a experiențelor maturității, pătrunzînd în medii diferite, al căror specific îl sesizează cu un ascuțit spirit de observație. Astfel, redacția *Faclei*, cenaclul « Sburătorul » dominat de figura impunătoare a lui Eugen Lovinescu, ședințele parlamentare, adevărate « spectacole » pe care le urmărești cu atenția încordată, cafenelele, adevărate « arene » ale polemicilor literare.

Omul de *teatru* se descoperă în această carte, mai ales prin ceea ce am putea numi *virtualitatea dramatică* a vieții trăite plenar, a dăruirii și intensității vitale. Desigur, este vorba nu despre o viață banală, oarecare, ci despre experiențe reprezentative pentru o întreagă epocă, o atitudine față de problemele majore ale societății moderne. Hedonist declarat, N. Carandino gustă viața din plin și transmite cu spontaneitate senzațiile și impresiile percepute, de unde relația cu cititorul-« complice ».

Ochiul său ager scrutează, dincolo de detaliul exterior, *semnificația* unui gest, a unui cuvînt, a unui comportament. Și aici descoperim virtuți *dramatice* ale dialogului, oferind nucleul unui « scenariu » plin de viață.

Valoarea de *document* a memoriilor lui N. Carandino nu are un caracter de reconstituire, de arhivă (documentară sau sentimentală), dînd tocmai senzația faptului *trăit*, ceea ce asigură și o punte de comunicare vie.

Autorul are capacitatea de a pune trecutul și prezentul într-un permanent raport *viu*, « ieri » nefiind separat de « azi » și implicîndu-l pe « mîine ».

Luciditatea și ironia, deseori chiar sarcasmul nu exclud sensibilitatea și entuziasmul. În acest sens, portretele foștilor dascăli, evocați cu venerație, ale prietenilor din copilărie și tinerețe, scăldați în lumina unor pagini proustiene, « romanul de dragoste » de la Paris, metropolă aureolată de un « halo retro », unde chipuri, peisaje, clădiri se perindă prin fața ochilor ca într-un film nostalgic, dar nu lipsit de vitalitate.

De la o zi la alta convertește forma tradițional-convențională a memoriilor într-o confesiune vie (ne gîndim la memorii ca acelea ale lui Saint-Simon sau ale Marthei Bibescu), născute din nevoia de a comunica cu oamenii, din toate generațiile. Scrisoarea adresată unui tînăr ni se pare simptomatică din acest punct de vedere.

De la o zi la alta este o carte care descoperă cu adevărat « flacăra unei lumini pe care cu greu a ferit-o (autorul) de furtunile cerești și de dușmăniile oamenilor ».

IOANA MĂRGINEANU

21 — c. 2378 — 49

GHEORGHE CIOBANU

Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, București, Editura muzicală, vol. I, 1974, 444 p., vol. II, 1979, 580 p.

Cele două volume de studii de etnomuzicologie și bizantinologie datorate lui Gheorghe Ciobanu, apărute la un interval de șase ani distanță unul față de altul, constituie o contribuție analitică și documentară de prima mînă în chestiuni care, în pofida importanței lor, sînt cunoscute ca atare de încă prea puțină lume. Studiile înmănuncheate în cele două volume reprezintă un efort de peste 30 de ani de activitate consacrat problemelor specifice ridicate de folclorul românesc, de muzica românească de tip bizantin și de începuturile muzicii culte de tip occidental la noi. Gheorghe Ciobanu aduce în discuție documente inedite, interpretări și puncte de vedere noi într-o problemă sau alta, analize adesea foarte pertinente, urmînd exemplul marelui său dascăl, George Breazul.

În primul volum, studiile sînt structurate în jurul a trei mari « centre tonale », ca să le numim astfel : originea folclorului muzical românesc și a principalelor sale structuri ; situarea justă a moștenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir în contextul creației europene și sud-europene ; afirmarea școlii muzicale românești de la Putna de tip bizantin, cu trăsături specifice fondului românesc, precum și reverberațiile în timp ale acestei școli.

Din prima serie amintită fac parte studiile *Originea muzicii populare românești; Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc; Național și universal în folclorul vechi românesc; Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești ; Legături folclorice muzicale ale popoarelor sud-est europene; Folclorul muzical și migrația popoarelor; Criteriul istoric în studierea modurilor populare; Modurile cromatice în muzica populară românească; Despre așa-numita gamă țigănească: Folclorul orășenesc; Mugur, mugurel; Un cîntec din colecția lui Anton Pann.* Autorul se preocupă de originea folclorului muzical românesc și a elementelor sale de origine dacă și romană pornind de la documente, nu de la vreun deziderat sentimental-abstract, și în aceasta constă, credem, unul dintre marile sale merite. Concluzia sa, bine argumentată și la care nu putem decît să ne raliem, este : « Muzica populară românească este dacică prin fondul muzical moștenit și prin sensibilitatea muzicală transmisă și latină, ca și limba, prin modul de organizare structurală a melodiei și a ritmului și prin preferința pentru anumite intervale » (p. 12). Prin această prismă este cercetat apoi raportul de structură între versul popular și melodia care îl vehiculează. Folosind un număr impresionant de citate muzicale autorul demonstrează convingător deosebirea dintre sistemul folcloric românesc de vers cîntat și cele ale popoarelor vecine, datorită faptului că « articulațiile liniilor melodice urmăresc îndeaproape structura versurilor », iar aceasta din urmă « derivă nemijlocit din limbă, elementele sale constitutive bazîndu-se pe particularitățile gramaticale și fonetice ale acesteia » (p. 27). Prin urmare limba determină două dintre cele mai importante laturi « ale specificului național în folclorul muzical : a) modul de organizare structurală al melodiei și ritmului ; b) preferința pentru anumite intervale muzicale » (p. 35). Precizînd asemănările, dar și deosebirile esențiale existente între muzica populară românească și cea bulgară, autorul arată că nu a fost vorba de vreo influențare reciprocă, ci de preluarea-continuare a unor elemente provenite din substratul geto-trac, împletite apoi cu elemente comune provenite fie din muzica bizantină, fie din cea orientală, adusă la noi de turci. De asemenea, reluînd o serie de exemple de asemănări frapante între melodii ale unor popoare separate prin distanțe apreciabile, autorul le explică prin existența cîndva a unei migrații de popoare (lucru dovedit și cunoscut în istorie), aceste popoare migratorii lăsîndu-și moștenire celor cu care se contopeau și se asimilau apoi o serie de caracteristici de cultură populară, între care și cîntecele care au pătruns în substratul cultural al poporului care îi asimilase pe migratori.

O problemă aparte, căreia Gheorghe Ciobanu îi acordă toată atenția, este cea a modurilor populare, problemă în care există și astăzi multe incertitudini și opinii dintre cele mai diverse. Confruntînd materialul faptic, atît din punct de vedere al scărilor în general, cît și din punct de vedere a « ceea ce se realizează cu aceste sunete » (adică ale scărilor), autorul neagă așa-zisa origine exclusiv orientală atribuită de unii modurilor cromatice din folclorul nostru, arătînd că avem trei « straturi » de astfel de moduri cromatice, unul moștenit, al doilea provenit probabil din muzica bizantină și al treilea într-adevăr de origine orientală. De asemenea, așa-zisa « gamă țigănească » (tot un mod cromatic), este un « makam hisar » larg răspîndit în Orient, pătruns la noi prin viața muzicală zisă « de curte » și nu o « gamă țigănească » existentă ca atare.

În ce privește folclorul orășenesc, Gheorghe Ciobanu se preocupă de stabilirea locului just al acestuia în contextul general al muzicii noastre populare. Din nou folosind un bogat material faptic-documentar, în parte cules chiar de autor, folclorul orășenesc este analizat pe larg stabilindu-i-se o serie de caracteristici. Tot în legătură cu această categorie, un loc aparte îi este atribuit faimosului cîntec revoluționar *Mugur, mugurel* compus de episcopul Argeșului,

Ilarion, participant la revoluția de la 1821 a lui Tudor Vladimirescu, al cărui sfetnic apropiat a fost; cîntecul este urmărit în evoluția sa la Anton Pann, D. Vulpian, în prelucrarea lui George Dima, în actualitate la țăranii participanți la răscoala din 1907 și în devenirea sa de cîntec revoluționar-muncitoresc al proletariatului român. Tot pentru circulația sa interesantă, este încadrabilă în categoria cîntecelor orășenești și melodia *Cînd eram mai tinerică*, întîlnită la Anton Pann, J. A. Wachmann, D. Vulpian și chiar și în timpul nostru la un informator-lăutar din Clejani; există deci clară circulația acestei melodii pe o durată mai mare chiar de un secol!

A doua secțiune cuprinde studiul *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann*. De mult timp, în legătură cu meritele de compozitor ale lui Dimitrie Cantemir, stăruie o nelămurire și anume considerarea compozițiilor sale ca aparținînd culturii muzicale turcești. Totuși, melodiile sale prezintă certe afinități și cu muzica noastră lăutărească; unele cîntece ale sale au circulat și în Principatele Române, ca melodia din colecția lui Anton Pann *Vai ce ceas, ce zi, ce jale*, indicată de acesta ca o variantă la un cîntec crezut de el de origine grecească (și care a circulat într-adevăr și cu un text grecesc *Ti megali simfora)* și *Aria Dervișilor*.

În studiile: *Cîntece românești inedite la începutul secolului al XIX-lea, Barbu Lăutaru, Circulația tamburei în țările române în perioada medievală, Culegerea și publicarea folclorului muzical românesc*, Gheorghe Ciobanu urmărește circulația unor cîntece și motive, viața și activitatea unui reprezentant al muzicii lăutărești din secolul al XIX-lea ca renumitul Barbu Lăutarul, în contextul tuturor știrilor care ni s-au păstrat despre lăutari din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre și identifică, tot pe bază de documente, o serie de cîntece din repertoriul marelui interpret popular.

Un studiu de organologie populară este cel despre circulația tamburei la noi. El este urmat de un text fundamental, privind culegerea și armonizarea folclorului de către muzicieni în perioade diferite. Aprecierile variază în funcție de meritele sau cusururile colecțiilor sau teoretizărilor analizate. Autorul nu face o simplă trecere în revistă ci caută să le arate limpede contribuția. Astfel, de pildă, Anton Pann are meritul de a fi publicat integral, cu melodie și text, cîntecele populare, chiar dacă face și nedorite intervenții în ele; Burada deschide « drumuri noi » prefigurînd etnomuzicologia și organologia de mai tîrziu; Musicescu vine cu idei noi de culegere referitor la caracterul social și colectiv al folclorului, la întocmirea de monografii pe provincii, la necesitatea armonizării modale (aici, adăugăm noi, el avusese un precursor, pe Carol Miculi); Dimitrie Vulpian rămîne incomparabil prin bogăția materialului cules și prin interesul documentar deosebit al colecției sale, însă este adesea deficitar în ce privește notațiile unde, la marea majoritate a pieselor (înafară de dansuri notate mai corect), « ritmul este pur și simplu stîlcit », făcîndu-le « aproape de neexecutat ». În general, culegătorii de pînă la 1900 mai mult « au ales » decît « au cules » melodiile cu modificări, omisiuni de text, dînd preferință anumitor genuri, fără a indica originea limpede a pieselor.

Ultima secțiune, consacrată muzicii românești de tip bizantin, cuprinde, alături de studiul *Școala muzicală de la Putna* și următoarele: *Cultura muzicală bizantină pe teritoriul României pînă în secolul al XVIII-lea, Manuscrisele psaltice românești din secolul al XVIII-lea, Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, Originea Canonului Stîlpărilor alcătuit de dascălul Șărban, Anton Pann și « românirea » cîntărilor bisericești, Muzica bisericească la români, Un « Kyrie eleison » la patru voci în notație bizantină la începutul secolului al XVIII-lea. Muzica bizantină*, ultimul studiu fiind o privire generală asupra muzicii bizantine, foarte necesară muzicologiei românești întrucît buni cunoscători ai acestei muzici, ca I. D. Petrescu, sau Grigore Panțiru, s-au aplecat numai asupra notației și ehurilor.

În primul studiu amintit se critică aprecierea prea în grabă făcută de unii că, dacă limba noastră medievală de cancelarie a fost slavona, atunci și muzica noastră de atunci ar fi trebuit să fi fost tot de origine slavonă. Aceasta a dus la apariția unor mari confuzii și erori perpetuate din nefericire pînă astăzi, ce sînt datorate fie lipsei de informare corespunzătoare din punct de vedere muzical, fie unor idei preconcepute. O serie de cercetări, între care și cele ale lui Gheorghe Ciobanu, au permis depistarea unor adevărate « școli muzicale » existente cîndva în țările române, unde se practica o muzică de tip bizantin cu o serie de caracteristici proprii, care se găsesc numai la noi, nu și la popoarele din jur, unde aceeași muzică s-a dezvoltat cu alte trăsături specifice. Cea mai importantă dintre aceste școli, așa cum a dovedit mai cu seamă autorul, dar și alți cercetători, este cea de la Putna, semnalată încă de George Breazul, deși nu avusese la îndemînă principalele documente, cele șapte manuscrise rămase de la această școală [1]. O serie de cercetători de peste hotare, ca de pildă Raina Palikarova-Verdeil, au susținut că aceste manuscrise n-ar fi decît niște copii ale unor psalți bulgari refugiați în Moldova. Abia cercetările unor Radu Pava, Gheorghe Ciobanu, Anne Pennington (Anglia) au arătat că nu poate fi vorba nici de copii și nici de creații ale unor psalți bulgari refugiați, ci de lucrări de muzică de tip bizantin datorate unor compozitori români ai epocii lui Ștefan cel Mare și a urmașilor săi imediați, compozitori care au creat un stil propriu de muzică bizantină și au făcut din Putna un centru unde veneau să învețe muzică

psaltică foarte mulţi oameni din ţările vecine. Dintre aceştia se detaşează în primul rînd Evstatie Protopsaltul şi apoi Paisie, Antim, Agathon, Agalian, Ştefan Loghin, Ioasaf, Antonie Protopsaltul. O dovadă în plus a meritelor lor este furnizată şi de menţiunile din cărţile de cult ruseşti, unde creaţiile lor sînt numite clar « *raspev putnevski* », « cîntare putneană ». Urmărind în continuare vechimea şi durata culturii muzicale româneşti de tip bizantin pînă în secolul al XVIII-lea, autorul insistă, între altele, cu foarte multă justeţe şi asupra meritelor componistice ale lui Filothei, fostul logofăt al lui Mircea cel Bătrîn, şi creatorul unei noi specii de imn psaltic, *Pripelele*. Autorul revine apoi asupra « Şcolii de la Putna », asupra tipăriturilor, asupra « Şcolii muzicale de la Bucureşti » din timpul lui Constantin Brâncoveanu — în cadrul căreia a activat un alt mare compozitor român de muzică bizantină, Filothei sin Agăi Jipei, continuat apoi în prima jumătate a secolului al XVIII-lea de Ioan sin Duma Radului Braşoveanu, şi de dascălul Şărban Protopsaltul — şi în sfîrşit, asupra ultimei şcoli mai importante dinaintea reformei muzicii psaltice din 1814, anume « Şcoala de la Neamţ » şi reprezentanţii ei, ca Iosif Monahul. Privitor la manuscrisele psaltice româneşti din secolul al XVIII-lea, Gheorghe Ciobanu se opreşte asupra a şapte dintre ele, conţinînd lucrările unor muzicieni români de certă valoare, amintiţi mai sus. Pe bază de documente, se mai aduc importante precizări, arătîndu-se că, în pofida marii răspîndiri a slavonei ca limbă de cancelarie, la noi s-a cîntat în evul mediu mai mult în greceşte decît în slavoneşte, că muzica de la Putna este în întregime bizantină ca factură : intervalele folosite (2 da majoră, 3ţa minoră, 4ta perfectă) sînt mai ales cele existente şi în folclorul muzical românesc adică datorate influenţei limbii materne româneşti a psalţilor. Mai lent a mers procesul de « românire » a cîntărilor, în sensul de adaptare a lor la cuvintele limbii româneşti. Gheorghe Ciobanu respinge pe bună dreptate preluarea *tale quale* de către unii cercetători a părerii eronate a Episcopului Melchisedec cu privire la pretinsul caracter « bulgăresc » a unora dintre vechile cîntări bizantine-româneşti, analizînd din acest punct de vedere şi *Canonul Stîlpărilor* atribuit dascălului Şărban. În acest sens găsim o foarte importantă precizare făcută de autor cu documentele în faţă : nu s-a cîntat la noi muzică « bulgărească », ci bizantină, cu creaţii proprii în stilul acesteia ; doar *limba* în care s-a cîntat a fost în unele cazuri slavona (mediobulgara). În ce priveşte « românirea » cîntărilor, adică adaptarea lor completă la cerinţele prozodice ale limbii noastre, după încercările lui Filothei sin Agăi Jipei şi Ioan sin Radului Duma Braşoveanu, o contribuţie decisivă în acest sens o au cei doi elevi ai lui Petru Efesiul, anume Macarie Ieromonahul şi Anton Pann, care au impus « reforma » muzicii psaltice de la 1814 şi la noi şi Dimitrie Suceveanu ; ei au prelucrat şi adaptat linia melodică grecească. Anton Pann este cel care « a tradus şi a compus absolut toate cîntările necesare stranei — lucru pe care nu-l făcuse şi nici nu l-a mai făcut altcineva după aceea » (p. 320) şi pe care el îl denumea « a români » cîntările, el este cel care le-a dat forma în care ele se practică şi astăzi la noi, asigurînd prin înaintatele sale concepţii estetice « o strînsă legătură între text şi melodie » (p. 322) şi simplificînd anumite ornamente şi cromatisme excesive. Gheorghe Ciobanu precizează originea în primul rînd latină (pe baza termenilor folosiţi) a tradiţiei noastre de cult ; deşi limba de cancelarie şi de cult a devenit la un moment dat slavona (care a introdus şi ea o serie de termeni), muzica adoptată de români odată cu slavona a fost însă numai « muzica bizantină, transpusă doar în haina limbii slavone » (p. 331) sau chiar în greacă. O analiză amplă a tuturor schimbărilor şi modificărilor aduse de români muzicii bizantine vine apoi să întregească aceste consideraţii istorice. Privitor la Transilvania, se arată şi o serie de deosebiri existente faţă de muzica din principate, din nou cu o analiză amplă a modului de cîntare ; operaţia este efectuată separat şi pentru Banat, unde iarăşi există probleme specifice (pentru Transilvania unirea cu Roma de la 1701, pentru Banat subordonarea sa arhepiscopiei sîrbeşti de la Karlovác). Un document muzical cu totul inedit, unic în felul său, este acel *Kyrie eleison* la patru voci în notaţie bizantină datînd de la începutul secolului al XVIII-lea, descoperit şi transcris de Gheorghe Ciobanu. Şi aici autorul face afirmaţii plecînd tot de la documente, criticînd pe bună dreptate pe acei care construiesc ipoteze asupra cîntării corale de cult fără sprijinul unui document măcar ! În sfîrşit, în încheierea primului volum, autorul urmăreşte muzica bizantină în devenirea sa istorică, raporturile ei cu vechea muzică evreiască şi cu cea gregoriană-catolică, cu muzica grecilor antici, atît cît ne este cunoscută, precum şi cu cea populară. Sînt apoi urmărite genurile, notaţia, formulele melodice, ehurile, stilurile, modificările aduse acestora în cursul timpului, muzica de ceremonial, legătura cu folclorul.

Aceleaşi criterii au prezidat şi la alcătuirea volumului al doilea. Astfel, problemelor complexe ridicate de geneza şi structura folclorului nostru le sînt consacrate studiile : *Muzica populară românească*, *Structura sistemului de versificaţie populară română* ; *legătura cu versificaţia latină*, *Stratificări în muzica populară românească*, *Despre factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare*, *Înrudirea dintre ritmul dansurilor şi al colindelor*, *Colindele şi muzica religioasă*. Prin prezentarea creaţiilor populare ocazionale şi neocazionale, a sistemului tonal al muzicii populare, a ritmului pieselor folclorice, a instrumentelor populare, a genurilor celor mai importante din folclorul muzical,

unitatea muzicii populare datorită limbii, autorul insistă asupra marii vechimi și continuității a folclorului nostru, imagine a vechimii și continuității pe aceste meleaguri a poporului nostru. Structura sistemului de versificație populară română bazată pe accentuare este total diferită de cea a popoarelor vecine. La sîrbi şi bulgari, de pildă, ea se întemeiază pe numărul silabelor şi pe cezurile interioare, la ruşi şi ucrainieni pe un sistem de accente complet deosebit de cel românesc, iar la maghiari pe un sistem propriu al numărului de silabe și al cezurilor interioare. De asemenea, în timp ce noi utilizăm numai versuri de 8(7) și 6(5) silabe, rușii și ucraineenii folosesc versuri între 5—14 silabe, bulgarii şi sîrbii versuri de 4—16 silabe, iar maghiarii versuri de 5—25 silabe. Versificația română este deosebită și de cea a popoarelor romanice, dar prezintă mari apropieri de cea populară latină, bazată pe ritmul trohaic: natura metrică a acesteia și a celei româneşti este aceeaşi, cu foarte mici deosebiri. Gheorghe Ciobanu se ocupă în continuare foarte pe larg de stratificările apărute în decursul timpului în genurile muzicale folclorice. În ce priveşte factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare de la stilul « vechi » la cel « modern » şi apoi la cel « nou », Gheorghe Ciobanu se ocupă de « contactul cu muzica altor popoare », de « contactul cu creaţia muzicală cultă », de « întrepătrunderea diferitelor stiluri regionale », de « variaţie » şi de « contaminare » (p. 27) pe care le analizează apoi pe larg, determinînd pe baza lor şi tendinţele tot mai marcate mai întîi în cîntecele de stil « modern » continuate apoi de cele în stil « nou ». Referitor la colinde, autorul se ocupă mai întîi de apropierile adesea foarte mari dintre colindele « de urat » (cele mai vechi, precreştine) şi de dansurile rituale legate de respectivele date calendaristice constatînd surprinzătoare apropieri, ba chiar identităţi de ritm între ele, pe baza unei analize amănunţite a formulelor lor metrico-ritmice, « net caracterizate », dovedind o străveche obîrşie comună a ambelor genuri, « un fond ritmic vechi unitar ». Tot în ceea ce priveşte colindele, autorul se mai preocupă și de complexa problemă a raporturilor lor cu muzica bizantină, stabilind apropieri mai mari cu muzica gregoriană şi cu vechea muzică bizantină, acestea fiind cvasiinexistente în ce priveşte muzica psaltică nouă, de după reforma din 1814. Colindele, atît ca melodie, cît și ca text, vehiculează în cel mai vechi strat al lor elemente ancestrale precreştine, cu moduri, ambitusuri și formule melodice și metrico-rimice înrudite cu cele din cele mai vechi cîntări gregoriene şi bizantine, care şi ele, la rîndul lor, nu făceau decît să continuie o serie de asemenea elemente din moştenirea antichităţii, de străveche origine populară.

O a doua secţiune a cărţii cuprinde studiile *Aportul lui George Breazul la dezvoltarea folcloristicii muzicale româneşti*, *Contribuţia etnomuzicologiei la corectarea unor erori din muzicologie*, *Aportul lui Constantin Brăiloiu la lărgirea conceptului de sistem tonal*. Studiul referitor la George Breazul este poate unul dintre cele mai profunde şi mai analitice din cîte i-au fost vreodată consacrate. Autorul se ocupă pe larg de activitatea lui George Breazul ca muzicolog şi etnomuzicolog, de creator al primei Arhive fonogramice — o alta avînd să fie creată la un an distanţă de Constantin Brăiloiu —, de fondator « al unei ştiinţe a muzicii româneşti » (p. 120) şi « al unei pedagogii muzicale moderne româneşti, bazată pe folclor », de cercetare atentă şi profundă a sociologiei folclorului, a « problemei influenţelor şi preluărilor » de sesizare a « trăsăturilor caracteristice » (p. 122) ale muzicii populare, a metodei comparative, de precizare a deosebitei însemnătăţi a studierii « formulelor melodice » populare (p. 123), de considerare atentă şi de mare adîncime a problemei modurilor populare, de clarificare a unor aspecte legate de originea tracă a unor elemente de muzică populară românească, de adunare la un loc a cît mai multor « date, menţiuni, documente şi monumente » de folclor muzical (p. 126). De asemenea, tot pe urmele lui George Breazul şi Constantin Brăiloiu, autoru lexaminează o serie de erori ale muzicologiei provenite din preluarea fără verificare a unor afirmaţii mai vechi, din caracterul exclusiv al educaţiei muzicale tonale, din desconsiderarea faţă de folclor a unora, din lipsa de documentare, din lipsa de perspectivă istorică. Aceste erori pot fi corectate numai prin intermediul datelor etnomuzicologice, care arată existenţa unor moduri populare bazate nu pe cvinte tonale, ci pe cvarte şi terţe, sau pe microintervale, a modurilor zise « antice » şi la populaţii care n-au venit niciodată în contact cu purtătorii lor din antichitate, precizarea faptului că nu de la biserică au învăţat să cînte creatorii populari, ci exact invers, indicarea existenţei modurilor cromatice ca fiind de fapt foarte vechi şi ele, clarificarea pentatoniei ca existînd independent la cele mai felurite popoare, şi precizarea faptului că polifonia populară posedă o serie de trăsături specifice, care exclud provenienţa ei din cea cultă. În ce îl priveşte pe Constantin Brăiloiu, se iau în consideraţie contribuţiile sale deosebite la lărgirea conceptului de sistem tonal, prin includerea a bogatelor scări modale populare. Totuşi, am fi preferat ca acest studiu să fi avut o parte analitică mai consistentă, pentru ca deosebitele merite şi în această privinţă ale lui Constantin Brăiloiu să fie mai clar evidenţiate.

Urmează o secţiune mai mică, referitoare la modurile populare, cu studiile : *Istoricul clasificării modurilor* şi *Vechimea genului cromatic în muzica bizantină*. Autorul se ocupă pe larg de scările muzicale antice, atît culte, cît şi populare, de cele medievale, adică de cele

bizantine propriu-zise, cele psaltice și cele gregoriene, precum și de modurile populare, stabilind asemănările și deosebirile dintre ele. În continuare, Gheorghe Ciobanu se ocupă de clasificarea modurilor (criticînd unele păreri unilaterale mai vechi) și pledează pentru o considerare a lor față de felul în care se manifestă în practica muzicală, fie cultă, fie populară, căci aceasta le-a generat în ultimă instanță.

O altă secțiune este consacrată unor alte fenomene de muzică populară, aici intrînd studiile: *Cîntecul nou în creația populară*, *Cîntece revoluționare și patriotice din perioada anului 1848*, *Creații populare sătești și urbane legate de Războiul de independență*, *« Capriciul » de B. Romberg și cîntecul moldovean « Mititica »*, *Muzică bizantină* și *« Cîntece de lume » în manuscrise oltene în notație psaltică*. Cîntecele din folclorul nou « nu sînt creații noi, făcute odată cu textul, ci reluări ale unor melodii care au circulat și înainte » (p. 171) desigur, cu unele modificări, dar neînsemnate, lucru valabil atît la cîntecele populare țărănești noi, cît și pentru cele muncitorești. Cîntecele noi provin fie din trecerea unor melodii dintr-un dialect într-altul, fie din împrumutarea unor melodii de la popoare vecine, fie din influențe, conform celor stabilite anterior cu privire la evoluția stilului « vechi » către stilul « modern » și apoi către stilul « nou ». Melodiile, chiar « vechi », așa cum sînt în imensa lor majoritate, sînt totuși « transformate » în fel și chip astfel încît se « înnoiesc » și ele în diverse elemente și compartimente ale lor. O dovadă în acest sens ne este furnizată și de analiza făcută pe larg a principalelor « cîntece revoluționare și patriotice din perioada anului 1848 ». Dintre acestea, însă *Sfîntă zi de libertate* și *Mama lui Ștefan cel Mare* ar fi meritat poate și ele o analiză, nu numai o simplă menționare, fără să mai spunem că ne-a nedumerit prezența celei dintîi de două ori pe aceeași pagină, odată cu « versuri de Eugen Carada » și cîteva rînduri mai jos, cu « autorul textului necunoscut » (p. 207): oare să fi compus Alexandru Flechtenmacher *două* melodii pe același text, așa cum este aproape sigur cazul cu cele două *Hori ale Unirii* și după cum știm sigur despre Ionel Brătianu, care a compus și el tot *două* coruri diferite pe textul poeziei *Pui de lei - Eroi au fost, eroi sînt încă?* În ultimele două cazuri știm că numai una din cîte cele două melodii cu același text s-a impus, cealaltă fiind total uitată; acesta va fi fiind cazul și cu *Sfîntă zi de libertate?* Dacă nu este vorba numai de o banală greșeală de tipar, chestiunea ar merita, desigur, o clarificare. O analiză la fel de pertinentă o găsim și la creațiile populare legate de momentul 1877, pe care l-am putut numi și noi, într-o comunicare, « un punct nodal în evoluția cîntecului patriotic românesc ». Autorul se oprește asupra foarte puținelor cîntece și dansuri populare țărănești și orășenești de la 1877 care s-au păstrat în diverse culegeri și colecții. Privitor la discuția referitoare la cîntecul moldovean *Mititica* și la posibila lui utilizare de către B. Romberg, Gheorghe Ciobanu aduce o serie de importante precizări. Analizînd datele din epocă și contribuția lui George Breazul, precum și partitura, cercetînd cinci variante ale cîntecului existente în diverse colecții tipărite și manuscrise, autorul arată că Romberg, chiar dacă a făcut într-un concert improvizații pe acest cîntec popular, nu l-a inclus totuși în *Capriciul* său, în care a utilizat însă alte trei melodii românești, dintre care una avea apoi să devină cea a cîntecului patriotic *Ștefan înaintea Cetății Neamțului*. În ultimul articol din această serie autorul trage un adevărat semnal de alarmă în legătură cu dispariția mai multor manuscrise vechi cu muzică românească, cuprinzînd atît muzică psaltică, cît și « cîntece de lume », unele dintre ele fiind chiar autografe ale lui Anton Pann, pe care autorul le descrie și analizează pe larg, transcriind și o serie de piese din ele.

Ultima secțiune a acestui volum este dedicată, ca și în precedentul, muzicii de tip bizantin și cuprinde studiile: *Manuscrisele muzicale în notație bizantină aflate în România*, *Studierea muzicii bizantine în România*, *Probleme și preocupări contemporane în paleografia muzicală românească*, *Raportul dintre text și melodie în muzica psaltică românească*, *Raportul dintre muzica liturgică românească și muzica bizantină*, *Pripelele lui Filothei monahul*, *Manuscrisele de la Putna și unele probleme ale culturii medievale românești*, *Manuscrisele muzicale de la Putna și problema raporturilor muzicale româno-bulgare în perioada medievală*, *Manuscrisul lui Evstatie Protopsaltul de la Putna (1511)*. Autorul atrage atenția asupra mai multor prețioase manuscrise de muzică românească în notație bizantină, neglijate de specialiști. Aceste manuscrise sînt scrise în cea mai mare parte în grecește, textele slavone fiind foarte puține, chiar în manuscrisele din secolul al XV-lea, ceea ce ar necesita o anumită reconsiderare asupra rolului exclusiv pe care l-ar fi avut slavona ca limbă cultă la noi în evul mediu. După manuscrisele din secolele XV–XVI, pe atunci « se cînta mai mult în grecește decît în slavonește » (p. 245) lucru foarte important, mai ales dacă avem în vedere și activitatea celor trei mari școli muzicale amintite. Primii muzicologi care au înțeles să desfășoare o muncă cu adevărat științifică în acest domeniu au fost I. D. Petrescu, G. Breazul, I. D. Chirescu, G. Galinescu, Gr. Panțiru, S. Barbu Bucur și însuși Gh. Ciobanu. În ultimul timp s-a pus cu toată acuitatea valorificarea moștenirii românești din domeniul muzicii bizantine, în urma demonstrării existenței Școlii muzicale de la Putna, a respingerii alegațiilor nefondate asupra pretinsului caracter « bulgăresc » al acestei școli și al muzicii ei, a prezentării unor renumiți muzicieni români, compozitori de muzică de tip bizantin, demons-

trarea unității cultural-muzicale a românilor în evul mediu, clarificarea a o serie de probleme de forme și stiluri din muzica bizantină și în sfîrşit prezentarea celui mai vechi monument de cîntare corală românească, acel *Kyrie eleison* la patru voci din secolul al XVIII-lea; în acest sens s-au mai catalogat, fișat, fotocopiat și microfilmat o serie de manuscrise, deși mai există, potrivit autorului, circa alte o mie de manuscrise încă necercetate, precum și altele duse peste hotare. Paleografii sînt puțini, și aici Gheorghe Ciobanu arată că, din păcate, nici actuala programă analitică a conservatoarelor nu include elemente care să ducă la formarea unor paleografi şi medievaliști și că s-ar putea la un moment dat să se piardă continuitatea în transcrierea și analizarea bogatei și valoroasei moșteniri culturale-muzicale românești de tip bizantin, pe care au creat-o, dîndu-i trăsături specifice, marii noştri compozitori de muzică psaltică din trecut. Cu privire la raportul dintre text şi melodie în muzica noastră de tip bizantin, autorul urmăreşte reflectarea muzicalității limbii noastre în melodie și concordanța dintre text și melodie. Aceste influențe se străvăd mai ales în muzica bizantină care a circulat oral la sate, și a fost astfel puternic influențată de o serie de trăsături muzicale specifice ale folclorului nostru, aici apărînd şi o slabă legătură dintre muzică şi textul de sorginte liturgică. Mai puțin evident, apar aceste trăsături și în muzica românească de tip bizantin care a circulat prin manuscrise și tipărituri. Gheorghe Ciobanu împarte cîntările cu text românesc în categoriile următoare: traduceri, cu păstrarea întocmai a melodiei originale; adaptări de melodii la specificul limbii noastre; creații propriu-zise pe texte românești. Autorul se ocupă în special de a treia categorie, analizînd pe larg contribuția adusă de Macarie Ieromonahul și mai ales Anton Pann care au asigurat cîntărilor lor o mult mai strînsă legătură între text și melodie. În ce privește raportul dintre muzica românească de tip bizantin şi cea bizantină propriu-zisă, autorul revine asupra limbilor în care a circulat la noi muzica de cult: slavonă și greacă, din care mai ales greaca a fost cea predominantă în cîntări, în special din secolul al XV-lea. Sînt din nou combătute, pe bună dreptate, tezele tinzînd să-i transforme pe Evstatie și ceilalți corifei de la Putna fie în « bulgari », fie în simpli copiști ai unor « cîntări bulgărești » (? !) cum vor să susțină unii cercetători de peste hotare. Sînt urmărite trăsăturile românești, ba chiar dialectal-românești ale muzicii de tip bizantin practicate sau create la noi. Revenindu-se asupra unor probleme expuse în primul volum, un studiu de mare pertinență este consacrat *Pripelelor* lui Filotei Monahul, de la Cozia, primul compozitor român cunoscut, confirmat ca atare de învățatul rus Iațimirskii, de P. P. Panaitescu și de S. Teodor (= Tit Simedrea). Cu atît mai neașteptată a putut apărea apoi încercarea istoricului R. Constantinescu de a atribui *Pripelele* patriarhului constantinopolitan Filotheos Kokkinos, încercare făcută numai pe deducții apriorice și cu ignorarea faptului documentar esențial că *Pripelele* nu figurează printre cîntările bizantine de la Constantinopol, ele existînd numai la români și unele popoare slave (ruşi, sîrbi) însă foarte mult modificate de acestea. De asemenea este combătută confuzia unor istorici ca P. P. Panaitescu, E. Piscupescu, N. Cartojan și preluată apoi și de unii muzicologi, între *Pripele* și *Polieleu*, din cauza lipsei de informare muzicală corespunzătoare. Gheorghe Ciobanu dă în acest sens în transcriere exemple de polielee și de pripele, arătînd prilejurile diferite cînd sînt cîntate, precum şi deosebirile melodice și de text dintre ele; așa cum dovedesc documentele, numai la noi, în patria lui Filotei monahul, *Pripelele* sale s-au păstrat într-o formă apropiată de original, în vreme ce la popoarele slave care le-au preluat, ele au suferit mari modificări. Pentru clarificarea meritelor « Școlii de la Putna », autorul prezintă apoi manuscrisele existente cu revenire asupra meritelor componistice ale lui Evstatie protopsaltul. Aici se combat tezele lui St. Petrov şi H. Kodov, pe urmele Rainei Palikarova-Verdeil, potrivit cărora ar fi existat un așa-zis « serviciu bisericesc ⟨vechi⟩ slav » deosebit de cel bizantin, la care s-ar fi adaptat (doar) textele cultice bizantine traduse și s-ar fi produs o « bulgarizare » masivă a melodiilor grecești, atît prin accentuare și simplificare, cît și prin influența folclorului muzical bulgar; după acești autori, Evstatie şi ceilalți fie ar fi « copiat » (doar) niște manuscrise bulgărești mai vechi, fie au fost ei înșiși « bulgari » și deci « cultivatori » ai acestei muzici de cult « bulgare », refugiindu-se în principatele române în urma invaziei turcești, întrucît pe atunci ar fi fost aici, după ei, « un vid cultural » între secolele XV—XVII (! !). Gheorghe Ciobanu arată limpede că asemenea opinii sînt mai mult decît discutabile, întrucît înseși documentele aduse în « sprijinul » acestor păreri le infirmă: nu a existat vreodată un « cînt cultic bulgar » diferit de cel bizantin, întrucît așa arată documentele, al căror text este în majoritatea cazurilor în greacă și ale căror melodii sînt toate de tip clar bizantin; de asemenea, Evstatie n-a fost numai « un copist », întrucît în mai multe locuri se arată foarte limpede că o serie numeroasă de cîntări poartă mențiunea că sînt « *tvorenia* » (= «creații») ale lui Evstatie însuşi; dealtfel însăși Raina Palikarova-Verdeil arată că cele mai vechi cîntări « bulgare » sînt de fapt melodii bizantine cu text grecesc! S. Petrov însă își permite chiar să preschimbe textul unei scrisori a lui Alexandru Lăpușneanu în sensul pe care îl dorește! De fapt manuscrisele putnene au 89,77% texte grecești și abia 10,23% texte slavone! O situație similară, ba chiar și mai defavorabilă procentului de texte în slavonă

se constată şi în manuscrisele ruseşti de muzică de cult, după cum arată autorul. Dealtfel chiar în *missele* catolice s-au păstrat pînă astăzi importante momente cu text grecesc (ca de exemplu *Kyrie eleison* ş.a.). Evident, şi în ţările române s-a cîntat mult în greacă. Deci, conchide autorul, manuscrisele putnene cuprind muzică de tip bizantin, datorată unor români ca Evstatie, Ioasaf, Kyr Gheorghie sau Dometian Vlahul. Autorul mai revine asupra problemei, subliniind încă o dată exagerările celor doi autori amintiţi, aducînd dovezi noi în sprijinul afirmaţiilor sale — influenţa folclorului, de pildă, asupra cîntărilor s-a produs într-adevăr, dar ea a necesitat, de pildă, numai la ruşi patru secole ca să se afirme clar, deci nu poate fi acceptată părerea că « în mai puţin de un secol » muzica de cult « bulgară » a ajuns să se diferenţieze radical de cea bizantină. Cei doi autori amintiţi preferă însă să nu ia în seamă părerile unor M. M. Velimirović, C. Höeg sau R. Palikarova-Verdeil, sau să le răstălmăcească, comparînd doar textele şi nu şi melodiile, deşi tocmai aici era fondul problemei! Dealtfel cei doi autori se contrazic reciproc în chestiuni de notaţie. Gheorghe Ciobanu mai arată apoi şi lipsa lor de documentare în chestiunile legate de ţările române, unde creştinismul a pătruns încă din epoca romană tîrzie (dovadă termenii esenţiali de origine latină păstraţi), unde greaca a fost, ca şi la bulgari dealtfel, limbă de cult, şi unde varianta slavonei adoptate în cancelarii şi cultură n-a fost numai una de redacţie mediobulgară, ci şi cu multe elemente de redacţie sîrbă şi ruso-ucraineană, în care au mai pătruns şi forme gramaticale româneşti şi cuvinte româneşti, pentru că românii nu au făcut doar să adopte « cultura bulgară », ci au operat o sinteză. Se mai arată că nu există atestate ca atare, manuscrise muzicale « bulgare »; că « nu există nici un temei » pentru susţinerea existenţei unei aşa-zise muzici cultice « bulgare » diferită de cea bizantină, impusă printr-o tradiţie veche de şase secole pînă la adoptarea slavonei (sau chiar de un mileniu, dacă avem în vedere data cotropirii statelor bulgare de către turci) în muzica veche românească, tradiţia bizantină adoptată dealtfel şi de către bulgarii înşişi; că atestarea clară a bizantinităţii melodiilor, dovedeşte că muzica românească veche era bizantină şi nu « bulgărească »; în fine aprecierea cîntărilor putnene drept « bulgăreşti » rezidă atît în lipsa de informare a celor doi autori, cît şi în faptul că « nici unul din ei nu este bizantinist » şi deci nu fac nici o confruntare între melodii, aşa cum ar fi fost cazul. Ultimul studiu îi este dedicat personalităţii şi activităţii creatoare a lui Evstatie Protopsaltul de la Putna. După o introducere în care sînt reluate argumentările autorului, pe care le cunoaştem din paginile precedente, se combat, cu argumente documentare, aserţiunile istoricilor privind « trei faze » lingvistice ale muzicii de cult la noi (una « latină » — secolele IV—X, o a doua « slavonă » — secolele X—XIV şi o a treia, întîi « slavonă » — secolele XIV—XVII, apoi « greacă » — secolele XVII—XIX şi în cele din urmă « română » — din secolul al XIX-lea). Gheorghe Ciobanu demonstrează că la noi s-a cîntat atît în latină, cît şi în greacă, apoi în slavonă şi în greacă (la ruşi, de pildă, această cîntare bilingvă a durat chiar pînă în secolul XVII-lea iar la sîrbi mai există şi azi cîntări cu text grecesc). Afirmaţiile referitoare la cele « trei faze » sînt valabile, într-adevăr, pentru limba de cancelarie, însă nu şi pentru cea de cult, după cum arată documentele. Sînt urmărite şi combătute din nou afirmaţiile asupra caracterului aşa-zis « bulgăresc » al muzicii de la Putna, precum şi supraestimarea însemnătăţii ei, în legătură cu pretinsa inventare de către putneni a unui « nou sistem de notaţie » neumatică, chiar dacă într-adevăr acel « *raspev putnevskii* » a pătruns în muzica de cult rusă. Gheorghe Ciobanu descrie în continuare pe larg manuscrisul lui Evstatie, astăzi existent în două fragmente la Moscova şi Leningrad, cercetat anterior de E. Kalužniacki şi de A. I. Iaţimirskii, apoi — dar tendenţios — de Raina Palikarova-Verdeil, S. Petrov şi H. Kodov, iar la noi, obiectiv, de Radu Pava şi de Gheorghe Ciobanu însuşi; la acestea se mai adaugă prezentările tot obiective ale lui Dimitri Stefanović şi Anne E. Pennington, aceasta reconstituind manuscrisul original al lui Evstatie. Reconstituirea cercetătoarei engleze este analizată şi prezentată pe larg de autor, aducînd şi unele îndreptări. Privitor la originea românească a lui Evstatie pledează nu numai forma numelui său, ci şi felul în care el articulează, cu articolul hotărît românesc, diverse substantive. Autorul stabileşte că notaţia, deşi considerată de R. Palikarova-Verdeil « mediobizantină », este totuşi « neobizantină ». Concluziile la care ajunge Gheorghe Ciobanu sînt că manuscrisul lui Evstatie « este ⟨pînă acum⟩ cel mai vechi manuscris muzical cunoscut ⟨. . .⟩ scris de un român pentru români », cuprinde singur 49 creaţii proprii ale lui Evstatie, deşi numărul lor real poate fi mult mai mare, este unic prin scrierea sa cifrată, constituie o dovadă a gradului de cultură atins de români în jurul anului 1500 (Evstatie l-a terminat de scris în 1511), dovedeşte, prin psalţii greci incluşi cu creaţii în el, strînsa legătură cu Constantinopolul şi cu Athosul, dovedeşte bilingvismul cultic greco-slavon de la noi, cu predominarea primei limbi, dovedeşte atît calitatea de român a lui Evstatie însuşi, cît şi aleasa sa cultură. Manuscrisul este deci foarte important atît pentru slavişti şi elenişti, cît şi pentru muzicologi. În primul rînd însă el trebuie valorificat de către reprezentanţii culturii române, căreia îi revine de drept, aşa cum spune pe bună dreptate Gheorghe Ciobanu.

Din această prezentare se vădeşte clar marea bogăţie de aspecte etnomuzicologice şi

bizantinologice discutate și analizate pe larg în cele două volume de studii. Ele constituie o operă de mare referință în muzicologia, etnomuzicologia și bizantinologia contemporană. Ar fi necesar ca o sinteză a cercetărilor lui Gheorghe Ciobanu să apară și într-o limbă de mare circulație, dată fiind marea lor însemnătate. O astfel de sinteză ar fi binevenită și în limba română, pentru că astfel s-ar elimina o serie de repetări ale unor chestiuni (ca în cazul unor considerații din domeniul bizantinologiei sau de circulație a folclorului muzical), repetări explicabile în cazul unor studii reluate în diferite faze ale cercetării și s-ar contura mai deplin tratarea altor subiecte (ca de pildă cea asupra contribuției lui Constantin Brăiloiu). Rămîn exemplare acribia documentară, excelenta competență analitică și deosebita osîrdie ale autorului în clarificarea unor probleme dintre cele mai dificile și mai laborioase. Impresionante sînt eforturile sale ca nimic din ceea ce revine de fapt și de drept culturii noastre muzicale să nu rămînă neluminat sau nesemnalat ca atare. Ideile exprimate, fie că ești mai mult sau mai puțin de acord cu autorul într-o problemă sau alta, te obligă în orice caz la o meditație mai profundă asupra acestor probleme. Iconografia excelentă completează studiile, precum și deosebita calitate și cantitate a exemplificărilor muzicale. Cu aceste două volume putem să afirmăm din nou că ne aflăm în fața unei realizări remarcabile atît a autorului Gheorghe Ciobanu, cît și a Editurii muzicale.

[1] După data elaborării acestor studii semnate de Gheorghe Ciobanu, așa cum ne-a informat însuși autorul lor, au mai fost identificate încă două manuscrise putnene de către bizantinologii J. Raasted și D. Conomos, astfel cr azi « Școala de la Putna » este reprezentată de nouă manuscrise. Acestea ultime două au fost descrise pe larg de Anne E. Pennington în studiul *Music in Sixteenth-Century Moldavia. New Evidence*, în *Oxford Slavonic Papers*, New Series, vol. XI, 1978, p. 64—83.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

PETRE BRÂNCUȘI

Muzica românească și marile ei primeniri. București, Editura muzicală, vol. I, 1978, 360 p.; vol. II, 1980, 520 p.

Muzica românească și marile ei primeniri de Petre Brâncuși este într-adevăr, așa cum am arătat și anterior, în referatul prezentat la Uniunea Compozitorilor cu titlul *Cîteva note privind cărțile de istoriografie muzicală apărute în 1978*, una din lucrările de referință asupra muzicii românești — lucru confirmat în totul și de cel de-al doilea volum al ei, apărut foarte recent. Deosebita seriozitate și competență dovedite și anterior (a se vedea în această privință, de pildă, excelenta monografie *George Breazul și istoria nescrisă a muzicii românești)* i-au servit autorului din plin și în această amplă și extrem de documentată trecere analitică în revistă, dintr-un unghi de vedere propriu, a principalelor momente din devenirea istorică a muzicii românești.

Volumul I este structurat pe patru părți mari, în care autorul, așa după cum arată în *Prefață*, « a procedat la retopirea datelor, precum și a contribuțiilor tuturor colegilor de breaslă » întrucît acestea din urmă constituie și ele adevărate « acte de cultură » (p. 5). Toate părțile sînt sinteze de mare anvergură, fiecare. Cea dintîi dintre aceste părți, *Originalitatea culturii muzicale străvechi*, pune în legătură datele istorico-documentare cu muzica populară și cea psaltică, analizate în toate implicațiile lor, denotînd o fizionomie muzicală românească specifică. Sînt puse la contribuție toate datele istorice și toate analizele anterioare, cu o rară minuție, mai ales cele acumulate de George Breazul. Datele iconografice, mărturiile istorice, instrumentele populare de astăzi, care le mențin sau le continuă pe cele vechi, impresionantele cîntece de leagăn, bocete, colinde cu melodii de evident substrat arhaic subliniază continuitatea vieții și culturii muzicale a poporului nostru pe aceste meleaguri. Împletirea dintre fondul și sensibilitatea dacă și organizarea melodico-ritmico-intervalică de tip latin au dus la nașterea muzicii noastre populare, atît de interesantă și de originală. La fel, muzica psaltică de la noi este o muzică bizantină, însă cu un puternic specific românesc, neschimbat de faptul că la un moment dat limba oficială de cult și cancelarie a devenit cea slavonă.

A doua parte, *Funcționalitatea folclorului*, este consacrată originilor și funcțiilor străvechi ale muzicii noastre populare, acestea din urmă suferind o evoluție internă specifică, dar și menținîndu-și o seamă de trăsături specifice, pe care nici una din interdicțiile oficialităților unui secol sau altul nu le-au putut înfrînge. Prezentarea diverselor genuri de piese folclorice și a trăsăturilor lor specifice se face cu desprinderea sensului adînc al muzicii populare și a rolului ei primordial pe care l-a jucat și continuă și acum să-l joace în viața spirituală a poporului nostru.

Partea a treia, *Sinteză spre noi înșine*, se preocupă de muzica așa cum era concepută și practicată pe teritoriul patriei noastre în perioada secolelor XI—XVII inclusiv. Documentele, fie ele extrase din cronici și diverse acte, fie chiar piese muzicale datînd din epoci timpurii, sînt puse la contribuție cu aceeași acuratețe și minuție. Se insistă, după părerea noastră

cu foarte bun temei, asupra *Pripelelor* lui Filothei de la Cozia, precum și asupra acelei foarte mari împliniri muzicale de pe timpul lui Ștefan cel Mare și a urmașilor săi imediați, anume faimoasa « Școală muzicală de la Putna », cu corifeii ei, Evstatie, Ioasaf, Dometian Vlahul, în ale căror lucrări, ca și anterior în cele ale lui Filothei, altoirea muzicii de tip bizantin pe cea folclorică străveche a dus la apariția unui stil muzical românesc cultic distinct. De asemenea, sînt pe bună dreptate relevați muzicienii de tip cult renascentist și apoi baroc, din Transilvania, ca Johannes Honterus, Georg Ostermeyer-fiul, Antonio Rotta, Valentin Greff Bacfarc, Giovanni Mosto, L. S. Tinódi, Jan din Lublin, Gabriel Reilich, Daniel Speer, Daniel Croner, Ioan Căianu. Nu sînt uitați nici muzicienii de tip bizantin din celelalte două țări românești, continuatori în felul lor ai celor din « Școala de la Putna » și ai eforturilor lor; de asemenea, sînt puse la contribuție toate datele referitoare la folclor, și la datini desfășurate cu și pe muzică, totul culminînd cu o amplă prezentare a instrumentelor muzicale populare românești.

A patra și ultima parte a volumului I, *Coordonate noi în secolul al XVIII-lea*, desăvîrșește prezentarea analitică a momentelor anterioare ale cărții. Aportul muzicologic și etnomuzicologic *avant la lettre* al lui Dimitrie Cantemir, precum și cel componistic, evoluția genurilor folclorice și semiculte, notațiile și datele muzicale ale unui Franz Joseph Sulzer — valoroase în sine în pofida concepțiilor retrograde și unilaterale ale acestuia —, activitatea desfășurată în Transilvania de compozitori valoroși din epoca clasicismului, cum ar fi Karl Ditters von Dittersdorf, Michael Haydn, Wenzel-Václav Pichl, diversele manifestări muzicale din cele trei țări românești, creațiile primului compozitor transilvănean mai important de operă și piese instrumentale în spiritul clasicismului, Anton Hubacek, lucrările de tipul cantatei ale unor alți muzicieni transilvăneni ca Johann Sartorius-senior, Gabriel Reilich, apariția acelui unic *Kyrie eleison* pe 4 voci notat cu neume bizantine, creațiile de muzică bizantină de tip românesc în care au excelat, de pildă, un Filothei sin Agăi Jipei, atît ca autor cît și ca teoretician, sau Ioan sin Radului Duma Brașoveanul, sau un Naum Rîmniceanul, ultimul reprezentant de seamă al vechii muzici psaltice la noi — toate acestea sînt bine puse în lumină și sistematizate cu minuția și precizia care îi sînt proprii autorului.

Volumul al II-lea începe cu *Argumente pentru fundamentarea unei platforme teoretico-estetice*. Nu credem că există vreun aspect omis al preocupărilor muzicale de la noi din secolul al XIX-lea în sinteza operată aici de autor. Relatările călătorilor străini, aportul de culegători, armonizatori și compozitori al unor Eftimie Murgu, corespondentul anonim al lui *Allgemeine musikalische Zeitung*, Johann-Andreas Wachmann-tatăl, Henri (= Heinrich Ehrlich), colaboratorul muzical anonim al lui Vasile Alecsandri, Anton Pann, François Rouschitzki, Carol Miculi, George Ucenescu, Alexandru Berdescu, Dimitrie Vulpian, Louis Wiest, ca să nu mai vorbim de importantele contribuții muzicologice și etnomuzicologice ale unor S. F. Stöck-Stödy, M. Kogălniceanu, G. Barițiu, Al. Russo, C. Bolliac, N. Filimon — care pe lîngă meritele de scriitor a mai putut fi considerat, pe drept cuvînt, și primul muzicolog român de seamă (deși termenul apare la noi abia în 1881) —, Titu Maiorescu, G. Misail, T. Ionescu, Titus Cerne, Gr. Ventura, C. M. Cordoneanu, I. Mureșianu, G. Musicescu, G. Dima, E. Mandicevschi — aceștia patru din urmă fiind și compozitori eminenți —, Teodor T. Burada, dau aici un fundal pentru viitoarele capitole, fundal căruia autorul le mai adaugă și manuscrisele lui Anonymus Valachus și Anonymus Moldavus în considerațiile sale; de asemenea, se mai arată că ultimul deceniu al secolului romantismului muzical aduce și acea faimoasă primă culegere de cîntece muncitorești de la noi, *Glasul desmoșteniților*. Nu este uitat nici impactul cu folclorul românesc al unor mari personalități ale muzicii universale de talia unor Liszt, Brahms, Gounod, Satie și alții.

A doua parte, *Temelii ale vieții muzicale moderne*, începe cu vestiții lăutari români, ca Barbu Lăutaru — cu relevarea celebrei sale întîlniri cu Liszt —, N. Picu, Nica Iancu Iancovici, Petrea Crețul Șolcan, Gr. Vindireu și alții și cu relatările din epocă asupra meritelor interpretării lor. Se continuă apoi cu o amplă frescă a evoluției vieții muzicale din țările românești, în toate aspectele ei, fie acestea de tip occidental, fie de tip bizantin — aici relevîndu-se și aportul reformei muzicii psaltice, adusă la noi de Petre Efesiul, și impusă de elevii săi Macarie Ieromonahul și Anton Pann, prin « românirea » cîntărilor de cult. În ceea ce privește muzica de factură occidentală, se consemnează apariția primelor orchestre, trupe de operă și balet, conservatoare, formații camerale, cu relevarea impactului muzicii românești asupra renumitului virtuoz și pedagog al violoncelului B. Romberg, asupra genialului copil C. Filtsch și — din nou — asupra lui Fr. Liszt. Bogăția datelor oferite nu mai are nevoie de comentarii.

A treia și ultima parte a cărții, *Creația muzicală și dimensiunile ei valorice*, constituie, așa după cum era și de așteptat, « punctul culminant » al întregului volum. Conform genurilor de bază cultivate în muzica românească din secolul al XIX-lea, ea este — just, credem, — divizată de autor în cinci secțiuni. Cea dintîi, *Creația corală*, precizează că la baza acestei atît de cultivate și valoroase forme de creație românească muzicală, se află, evident, în afara muzicii revoluționare și patriotice, mai ales folclorul muzical, amplu analizat și prezentat de autor. De o atenție deosebită se bucură

și faimoasele cîntece revoluționare și patriotice *Deșteaptă-te române* de Anton Pann, pe textul lui Andrei Mureșianu, *Hora Unirii* de Alexandru Flechtenmacher, pe textul lui Vasile Alecsandri, *Mama lui Ștefan cel Mare* de Alexandru Flechtenmacher, pe textul lui Dimitrie Bolintineanu, *Sfîntă zi de libertate*, de Alexandru Flechtenmacher, și altele datorate unor Ciprian Porumbescu, Dimitrie Florescu, Gavriil Musicescu, Gheorghe și Ionel Brătianu ; pe larg sînt prezentate *Cîntecul lui Ștefan Vodă* de G. Musicescu, *Cîntec de primăvară* de Ciprian Porumbescu, *Tricolorul*, de același, *Pe-al nostru steag*, de același ; prezentarea propriu-zisă a muzicii corale aduce în discuție *Somnoroase păsărele* de Tudor Flondor, pe versuri de Mihail Eminescu, *Doina* de Teodor Teodorescu, *Răsai lună* de Gavriil Musicescu, *Ziua ninge* de Gheorghe Dima, *Doina din Bihor* de Iacob Mureșianu, *Pe sub lună pe sub stele* de Eusebie Mandicevschi, *Răsunet de la Crișana* de Ion Vidu, *Răsunetul Ardealului*, de același ; nu este uitată nici creația corală cultică a unor Anton Pann, Ciprian Porumbescu, Eusebie Mandicevschi, Iacob Mureșianu, Gavriil Musicescu. Cu ocazia prezentării compozițiilor corale ale căror titluri sînt amintite mai sus este făcută și cîte o amplă prezentare a fiecărui compozitor dintre cei menționați.

Secțiunea a doua, *Considerații asupra creației vocal-instrumentale*, cuprinde analize ale semnificației muzicale și patriotice ale unor piese ca *Altarul Mănăstirii Putna* de Ciprian Porumbescu, pe versuri de Vasile Alecsandri, *Balada « Mama lui Ștefan cel Mare »* de George Dima, pe versuri de Dimitrie Bolintineanu, *Baladele « Brumărelul »*, *« Erculean »* și *Mănăstirea Argeșului* de Iacob Mureșianu ; analizele sînt făcute cu mult gust și pricepere,relevîndu-se meritele incontestabile ale lucrărilor în cauză, refuzîndu-se ferm unele « aprecieri » minimalizatoare și depreciative din unele publicații mai vechi, tributare unui mod dogmatic de a privi aceste creații.

Secțiunea a treia, *Puncte de plecare în muzica de cameră*, are în obiectiv atît creațiile de lied și miniaturile instrumentale fără să omită nici realizările camerale de dimensiuni mai ample (cvartete etc.). Liedul este exemplificat cu *La Steaua* de George Stephănescu, pe versuri de Mihail Eminescu, *De ce nu vii?* de George Dima, pe versuri de Mihail Eminescu, *A venit un lup în crîng* de același pe versuri de George Coșbuc ; piesele-miniaturi pentru pian sînt exemplificate de la cele de Anonymus Moldavus, François Rouschitzki, Wenzel Rouschitzki, Henri (= Heinrich Ehrlich), Carol Miculi, pînă la cele aparținînd unor George Ștephănescu — *Hora « Primăvara »* — Ciprian Porumbescu — *O seară la stînă* și *Rapsodia română* —, Iacob Mureșianu — *Cimpoiul* —. Sînt de asemenea pe larg menționate, cu o serie de referiri analitice, acolo unde este cazul, și celelalte asemenea lucrări ale compozitorilor amintiți, precum și cele datorate unor Eduard Caudella, Johann Andreas Wachmann, compozitorilor anului 1877, lui Ludwig Wiest, Antoniu Sequens, Zdislaw Lubicz-Skibowski, Mauriciu Cohen-Linariu, Eusebie Mandicevschi, Gulielm Șorban ; nu sînt omise nici *Suitele* lor, nici *Temele* lor cu *variațiuni*, nici *Sonatele pentru pian* ale unor Alexandru Mocioni sau Ioan Scarlatescu. Piesele pentru vioară și pian amintite aparțin lui Louis Wiest, Eduard Caudella, Teodor T. Burada, George Stephănescu, Ciprian Porumbescu ; cele pentru violoncel și pian lui Constantin Dimitrescu. Lucrările mai ample — octete, septete, cvintete, cvartete — aparțin lui George Ștephănescu, Ciprian Porumbescu, Eduard Caudella, Theodor Fuchs și mai ales Constantin Dimitrescu — cu relevarea deosebită a apariției chiar în ultimii ani ai secolului al XIX-lea a primei capodopere românești în acest domeniu, faimosul *Octet op. 7* de George Enescu.

A patra secțiune, *Spiritul epocii în creația simfonică*, prezintă pe larg piese ca : *Uvertura națională moldavă* de Alexandru Flechtenmacher, *Uvertura națională* de George Stephănescu, *Uvertura « Ștefan cel Mare »* de Iacob Mureșianu ; *Concertele pentru violoncel și orchestră* de Constantin Dimitrescu ; *Simfonia în la major* de George Stephănescu — prima simfonie românească.

În sfîrșit, secțiunea a cincea este închinată *Teatrului muzical — oglindă a frumosului și adevărului.* După o amplă prezentare a situației din acest atît de important domeniu muzical, cu o atît de largă priză în secolul trecut, și după o caracterizare a principalelor genuri — muzică de scenă, vodeviluri, reviste, operete, balete și opere —, autorul se oprește asupra creațiilor celor mai reprezentative : vodevilurile lui Alexandru Flechtenmacher pe texte de Vasile Alecsandri — ca *Nunta țărănească*, *Rusaliile*, *Doi morți vii* — , melodrama *Cetatea Neamțului*, de același, tot pe text de Vasile Alecsandri, după Costache Negruzzi ; *Opereta « Baba Hîrca »*, de același Alexandru Flechtenmacher ; *Opereta « Crai nou »* de Ciprian Porumbescu ; *Opereta « Sergentul Cartuș »* de Constantin Dimitrescu ; *Baletul « Doamna de aur sau Demonul dansului învins »* de Louis Wiest ; *Feeria muzicală « Sînziana și Pepelea »* de George Ștephănescu, pe text de Vasile Alecsandri ; muzica de scenă de Constantin Dimitrescu la *Visul Dochiei* de Frédéric Damé ; muzica de scenă de Grigore Ventura la propria sa piesă *Curcanii* ; fragmentul de operă *Mihai în ajunul luptei de la Călugăreni* de Johann-Andreas Wachmann, pe text de Ion Heliade Rădulescu ; fragmentele păstrate din opera *Fata de la Cozia* de Alexandru Flechtenmacher, pe text de Dimitrie Bolintineanu ; opereta *Olteanca* de Eduard Caudella și Gustav Otremba, pe libret de G. Bengescu-Dabija ; opera *Petru Rareș* de Eduard Caudella, punct

culminant al creației românești de operă de tip romantic din secolul al XIX-lea.

Din toate cele de mai sus credem că rezultă cu suficientă claritate marea bogăție de analize și prezentări din cele două volume ale cărții. *Muzica românească și marile ei primeniri* de Petre Brâncuși reprezintă într-adevăr o sinteză de ordin analitic foarte frumos realizată, din care constatăm cu satisfacție că lipsesc, cu rare excepții, unele inadvertențe strecurate din cauza grabei, în alte lucrări de același gen; cînd totuși apar, ele nu i se datoresc autorului, ci surselor folosite (de ex. *Arde-mă, frige-mă* din *Rusaliile* de Flechtenmacher nu are nici o legătură melodică cu *Habanera* din *Carmen* de Bizet ci doar una de text cu o altă arie din aceeași operă *Coupe-moi, brûle-moi*, explicabilă prin marea circulație a textului în cauză, preluat și de libretiștii lui Bizet, Meilhac și Halévy, pentru caracterizarea cît mai adecvată a eroinei titulare; în *Petru Rareș, leitmotivul răsăritului de soare*, chiar dacă mai tîrziu va fi preluat și repetat de eroul titular (tenor) apare expus totuși pentru prima oară de personajul Marin (bariton), după cum arată dealtfel și citatul din partitură (reducția pentru voce și pian), prezent în lucrare; este cam neașteptat să se vorbească de o publicație a harnicului poligraf muzical D. S. Vasculescu pentru anul 1833, cînd acesta a trăit abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX; ar fi fost de dorit la ambele volume cîte un index de nume și, eventual, de titluri, pentru a ușura accesul cititorului la un eveniment sau o lucrare analizată).

În ansamblu, impresia care se degajă, deci, după citirea celor două volume, este excelentă. Sinteza are toată cuprinderea necesară, analizele sînt de mare precizie, materialul exemplificator și iconografic este și el la înălțime. Poate că vocea autorului sună uneori prea modest față de meritele deosebite ale lucrării sale și față de întreaga lume de fapte, evenimente și partituri pe care le aduce în discuție; dar în comparație cu tonul prea peremptoriu al altora, discreția, finețea și demnitatea, care nu exclud nici fermitatea, atunci cînd este necesară, dovedite de Petre Brâncuși apar cît se poate de reconfortante în ultimă instanță. Prin urmare, putem afirma cu toată certitudinea, că cele două volume apărute pînă acum din *Muzica românească și marile ei primeniri* de Petre Brâncuși constituie două realizări de cea mai mare valoare și importanță în contextul muzicologiei și etnomuzicologiei românești.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

ZENO VANCEA

Creația muzicală românească sec. XIX-XX, vol. II, București, Editura muzicală, 1978, 403 p.

Orice sistem de periodizare a timpului istoric, indiferent de modelul adoptat — de la diviziunea biblică uzitată la începuturile istoriografiei muzicale pînă la banalizata triadă romantică — este doar o construcție abstractă menită să supună unor criterii ordonatoare o realitate fluidă, continuă, ce scapă oricărei segmentări; ea nu este deci decît o convenție. Formula propusă de Zeno Vancea în cele două volume *Creația muzicală românească sec. XIX—XX* se revendică de la Alfred Lorenz (v. Introducerea la vol. I, p. 9). De fapt, de la Lorenz autorul preia numai ideea diviziunii în generații, fără să adere la esența teoriei acestuia despre evoluția muzicii în cicluri istorice derivate din pendularea perioadelor succesive între principiul melodic și cel armonic; doar în interiorul acestui tipar autorul operează cu sistemul « lanțului genealogic », generația. Înscrierea cronologică (foarte strict observată) a micromonografiilor dedicate creatorilor născuți între anii 1900 și 1925 țintește să releve cum se conturează portretul unei generații. Cadrul acesta poate părea simplificator istoricului ce aspiră să surprindă fenomenul muzical în toată complexitatea conexiunilor sale interioare, în rețeaua de determinări, influențe, în pluralitatea raporturilor sale multidimensionale. Dar el asigură un criteriu cert, ce nu lasă loc întrebărilor, sistematizarea în funcție de anul nașterii fiind, la urma urmei, doar o schemă ca oricare alta.

Volumul al doilea continuă deci opera începută, prin prezentarea creației compozitorilor născuți între 1900 și 1925. Respectarea strictă a cronologiei duce uneori la alăturări surprinzătoare din punct de vedere stilistic (ca de ex. Constantin Silvestri și Ovidiu Varga) sau al plasării în contextul evoluției vieții muzicale (Dinu Lipatti și Aurel Popa) dar permite totodată o trecere în revistă probabil completă a celor ce au contribuit la dezvoltarea muzicii românești moderne. Într-o asemenea grupare există pericolul nivelării valorilor și al lipsei de relief, dacă autorul nu ar fi dozat cu mare grijă proporțiile textelor, situarea stilistică, judecata estetică. Cunoașterea aprofundată a creației, comentariul hrănit de studiul atent al materialului muzical în buna tradiție a analizei detaliate de partitură, precum și obiectivitatea și echilibrul în aprecieri dau studiilor individuale valoare de referință.

O introducere substanţială stabileşte platforma teoretică pe care se situează autorul, declarîndu-şi odată mai mult aderenţa la muzica de autentică inspiraţie folclorică. Tratînd în linii clare tabloul constituirii şi evoluţiei şcolii moderne de compoziţie, Zeno Vancea reliefează două direcţii principale — cea folclorică şi cea universalistă — socotind această bivalenţă (dincolo de alte posibile categorii) definitorii. Poate că delimitările sînt uneori prea tranşante şi argumentaţia lineară, dar autorul are o capacitate de obiectivare — rară la creatori — faţă de modalităţile stilistice străine de propria sa poetică muzicală şi discuţia raportului naţional-universal este dusă sub semnul unei cumpănite măsuri, chiar dacă personal a aderat întotdeauna la prima ipostază.

Prea simplificat se pun problemele relaţiei societate-creaţie artistică, unde medierile şi nuanţările acestui proces foarte complex nu se pot reduce la formule uzate. Surprind afirmaţii excesive ca de exemplu : aspiraţia compozitorilor interbelici de a se adresa « tuturor straturilor sociale », sau de a reduce graţie inspiraţiei folclorice « distanţa dintre muzica profesională şi cea populară », afirmaţii care nu se susţin nici din punct de vedere istoric, nici sociologic şi nici estetic.

Interesantă este dezbaterea deschisă de Zeno Vancea asupra reminiscenţelor teoriilor lui Moser despre echivalenţele latinitate-spirit armonic şi germanitate-spirit polifonic, aplicate la sensibilitatea muzicală românească şi la creaţia unor compozitori. Demonstraţia este dusă cu vervă, într-o manieră incitantă care iese din tonul atît de echilibrat pe care îl păstrează îndeobşte cu grijă autorul.

Binevenită este completarea volumului cu un pertinent studiu semnat de Gh. Firca asupra creaţiei lui Zeno Vancea însuşi. Concluziile studiului îl situează pe autor în eşalonul de frunte al creaţiei româneşti, pe locul pe care dintr-o firească modestie nu îl marcase.

Participant direct, şi dintre cei mai prezenţi, la frămîntările istoriei moderne a muzicii româneşti, Zeno Vancea se apropie de creaţia confraţilor săi cu sensibilitatea artistului implicat dar şi cu detaşarea muzicologului menit să fie judecător imparţial al unei opere sau al unei generaţii.

ELENA ZOTTOVICEANU

B I B L I O G R A F I E

TEATRU

SIMION ALTERESCU, *Actorul și vîrstele teatrului românesc*, București, Edit. « Meridiane », 1980, 310 p.

ION BĂIEȘU, *În căutarea sensului pierdut*, București, Edit. « Eminescu », 1979, 632 p.

N. BARBU, *Antract*, București, Edit. « Eminescu », 1979, 336 p.

VIRGIL BRĂDĂȚEANU, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1979, 384 p.

CONSTANTIN CUBLEȘAN, *Teatrul — istorie și actualitate*, Cluj-Napoca, Edit. « Dacia », 1979, 304 p.

ALEXANDRA DAVIDESCU, *Un mic teatru mare*, Craiova, Edit. « Scrisul românesc », 1979, 206 p.

ROMULUS DIACONESCU, *Spații teatrale*, Craiova, Edit. « Scrisul românesc », 1979, 304 p.

ARIE GRÜNBERG-MATACHE, *Ipoteze analitice*, Cluj-Napoca, Edit. « Dacia », 1979, 196 p. (col. « Discobol »).

MIRA IOSIF, *Teatrul nostru cel de toate serile*, București, Edit. « Eminescu », 1979, 314 p. (col. « Masca »).

GH. LEAHU, *Deocamdată*, eseuri aproximative și întîlniri teatralicești, Timișoara, Edit. « Facla », 1979, 184 p.

CORNELIU LEU, *A doua dragoste și altele*, București, Edit. « Eminescu », 1979, 467 p. (seria « Teatru comentat »).

AL. MACEDONSKI, *Opere*, vol. VII, *Teatrul*, ediție îngrijită de Elisabeta Brîncuș (text ales și stabilit, note și variante) și Adrian Marino (note), București, Edit. « Minerva », 1980, 808 p.

MIRCEA MANCAȘ, *Trecut și prezent în teatrul românesc*, București, Edit. « Eminescu », 1979, 254 p. (col. « Masca »).

IOAN MASSOFF, *Ion Iancovescu*, București, Edit. « Meridiane », 1979, 212 p. (col. « Actori și destine »).

ȘTEFAN OPREA, *Martor al Thaliei*, Iași, Edit. « Junimea », 1979, 232 p.

CAMIL PETRESCU, *Documente literare*, București, Edit. « Minerva », 1979, 446 p.

MIHAI RĂDULESCU, *Shakespeare, un psiholog modern*, București, Edit. « Albatros », 1979, 184 p. (seria « Contemporanul nostru »).

AMZA SĂCEANU, *Dialog la scenă deschisă*, București, Edit. « Meridiane », 1979, 228 p.

VALENTIN SILVESTRU, *Elemente de caragialeologie*, București, Edit. « Eminescu », 1979, 256 p.

SÜTO ANDRAS, *Trei drame*, București, Edit. « Kriterion », 1979, 248 p.

MIRCEA ȘTEFĂNESCU, *Teatru*, București, Edit. « Eminescu », 1979 (seria « Teatru comentat »).

MIHAELA TONITZA-IORDACHE, *Despre joc. Probleme ale mimesisului în arta jocului*, Iași, Edit. « Junimea », 1980, 125 p.

MARIA VODĂ CAPUȘAN, *Dramatis personae*, Cluj-Napoca, Edit. « Dacia », 1980, 280 p. (col. « Discobolul »).

ION ZAMFIRESCU, *Teatru și umanitate*, București, Edit. « Eminescu », 1979, 190 p. (col. « Masca »).

MUZICĂ

PASCAL BENTOIU, *L'image et le sens*, București, Edit. muzicală, 1979.

WILHELM BERGER, *Cvartetul de la Reger la Enescu*, București, Edit. muzicală, 1979.

WILHELM BERGER, *Dimensiuni modale*, București, Edit. muzicală, 1979.

CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere*, vol. IV, ediție bilingvă (română-franceză) prefațată și îngrijită de Emilia Comișel, București, Edit. muzicală, 1979.

GHEORGHE CIOBANU, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol.II, București, Edit. muzicală, 1979, 380 p.

ALFRED HOFFMAN, *Orizonturi muzicale*, București, Edit. muzicală, 1979.

Marile evenimente istorice ale anilor 1848 și 1918, București, Edit. muzicală, 1979

VASILE NICOLESCU, *Manuscrisul G. Ucenescu. Cînturi*, București, Edit. mczicală, 1979.

Carmen Petra-Basacopol, *L'originalité de la musique roumaine*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1979.

Studii de muzicologie, vol. XIV (Valori şi tendinţe în muzica românească contemporană), Bucureşti, Edit. muzicală, 1979.

Vasile Tomescu, *Musica daco-romana*, vol. I, Bucureşti, Edit. muzicală, 1979, 472 p.

Iosif Vulcan, *Mărturii muzicale, eseuri, cronici*. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Ianca Staicovici, Bucureşti, Edit. muzicală, 1979.

CINEMATOGRAFIE

Lazăr Cassvan, *O lume de celuloid. Secvenţe dintr-un film imaginar inspirat de amintiri reale*, Bucureşti, Edit. « Eminescu » 1979, 439 p. + il. (Coleţia « Clepsidra »)

Grid Modorcea, *Miturile româneşti şi arta filmului*, Bucureşti, Edit. « Meridiane », 1979, 294 p. + il.

Mircea Muşatescu, *Filmul muzical*, Bucureşti, Edit. « Meridiane », 1979, 368 p. + il,

Florian Potra, *Profesiune: filmul*, Bucureşti. Edit. « Meridiane », 1979, 354 p. + il.

Romulus Rusan, *Artă fără muză*, Cluj-Napoca, Edit. « Dacia », 1980, 275 p.

INDICELE ANALITIC AL REVISTEI* «STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI»

TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
XXI–XXV (1974–1978)

* Acest indice reprezintă continuarea celui alcătuit de Speranța Erca și publicat în tomul XXII, 1975 al revistei

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 27, P. 177–183, BUCUREȘTI, 1980

A. TEATRU

I. Generalități, teorie, metodologie, istoriografie

641 ALTERESCU, SIMION: *Noi metode de analiză a actului teatral*
XXIII (1976), p. 51—60

642 CARAVIA PAUL, MARILENA LUNCA: *Spectacolul de teatru și cinema din perspectiva sociologiei culturii. Comportamente ale publicului urban*
XXIV (1977), p. 87—123

643 CAZABAN, ION: *Posibilitățile analizei iconografice în cercetarea spectacolelor Caragiale*
XXIII (1976), p. 73—108

644 *Critică și perspectivă istorică. Puncte de vedere* (Constantin Paraschivescu, Ion Cazaban)
XXV (1978), p. 81—85

645 HASS, ADRIANA: *Modalitățile teatrului politic și unele probleme ale reflectării istoriei naționale*
XXIII (1976), p. 10—13

646 GRÜNBERG MATACHE, ARIE: *Unitatea acțiunii și funcția personajelor în drama istorică « Răzvan și Vidra » de B. P. Hasdeu*
XXIII (1976), p. 61—71

647 RĂDULESCU, MIHAI: *Personajele lui Ibsen. Studiu stilistic antropologic*
XXV (1978), p. 131—143

648 STANA, GHEORGHE: *Reperele conflictuale în textul dramatic*
XXV (1978), p. 113—130

649 TOBOȘARU, ION: *Teatrologia și teatrul românesc actual de inspirație istorică*
XXIII (1976), p. 3—6

II. Istoria teatrului

1. Forme vechi de teatru (teatru feudal, popular)

650 FLEGONT, OLGA: *Teatrul popular — entitate a duratei spirituale în istoria culturii românești (I)*
XXIV (1977), p. 39—49

2. Secolul al XIX-lea

— Dramaturgia românească în a doua jumătate a secolului al XIX-lea

651 MUNTEANU, ELISABETA: *Mit și legendă în drama de evocare istorică*
XXIV (1977), p. 51—63

652 NICOARĂ, EUGEN: *Idealul de independență națională în drama romantică românească*
XXIV (1977), p. 9—15

3. Secolul al XX-lea

a) *Prima jumătate a secolului*

— Dramaturgia românească

653 MĂRGINEANU, IOANA: *Semnificații ale dramei poetice românești*
XXV (1978), p. 91—102

654 MĂRTOIU, GEORGETA: *Motive dobrogene în dramaturgia națională,*
XXIV (1977), p. 63—66

655 MUNTEANU, ELISABETA: *Mit și legendă în drama de evocare istorică*
XXIV (1977), p. 51—62

b) *Perioada contemporană după (1944)*

Dramaturgie. Spectacol

656 NICOARĂ, EUGEN: *Camil Petrescu și idealul politic al eroului revoluționar. La 80 de ani de la nașterea dramaturgului*
XXI (1974), p. 3—13

657 BERLOGEA, ILEANA: *Sentimentul tragic în piesa românească de inspirație antică*
XXIII (1976), p. 31—40

658 BERLOGEA, ILEANA: *Structuri ale dramei istorice și elemente originale ale spectacolului contemporan*
XXIV (1977), p. 77—86

659 BERLOGEA, ILEANA: *Tragic și comic în dramaturgia originală contemporană*
XXV (1978), p. 103—111

660 CAZABAN, ION: *Despre spațiu și obiecte în scenografia lui Dan Nemțeanu*
XXI (1974), p. 65—71

661 CAZABAN, ION: *Posibilitățile analizei iconografice în cercetarea spectacolelor Caragiale*
XXIII (1976), p. 73—108

662 CAZABAN, ION: *Lucrări dramatice actuale dedicate luptei pentru independența patriei*
XXIV (1977), p. 23—28

663 DIMIU, CLAUDIA: *Modalități ale tragicului în teatrul lui Radu Stanca*
XXI (1974), p. 61—65

664 FLOREA, MIHAI: *Teatrul Național « Vasile Alecsandri » din Iași (1945—1975)*
XXIII (1976), p. 41—50

665 IONESCU, MEDEEA: *Dramaturgia lui Camil Petrescu și destinul ei scenic contemporan*
XXII (1975), p. 19—27

666 IONESCU, MEDEEA: *Camil Petrescu în actualitate (II): Danton*
XXIII (1976), p. 27—30

667 IONESCU, MEDEEA: *Memorial contemporan. Teatrul Național din Craiova (1944—1977)*
XXV (1978), p. 69—79

668 MĂRGINEANU, IOANA: *Istorie și stil în spectacolul românesc*
XXIII (1976), p. 13—15

669 MĂRGINEANU, IOANA: *Viziuni contemporane asupra istoriei naționale în arta spectacolului*
XXIV (1977), p. 29—38

670 MĂRGINEANU, IOANA: *Semnificații ale dramei poetice românești*
XXV (1978), p. 91—102

671 MĂRTOIU, GEORGETA: *Motive dobrogene în dramaturgia națională*
XXVI (1977), p. 63—66

672 NICOARĂ, EUGEN: *Cu privire la stil în regia teatrală contemporană românească*
XXV (1978), p. 145—147

673 POPESCU, ANA MARIA: *Ideea solidarității în piesa originală contemporană*
XXII (1975), p. 3—8

674 POPESCU, ANA MARIA: *Personaje reprezentative ale dramaturgiei originale contemporane și interpretarea lor scenică*
XXIII (1976), p. 17—25

675 POPESCU, ANA MARIA : *Istorie și contemporaneitate în dramaturgia originală actuală*
XXIV (1977), p. 67–75

676 POPESCU, ANA MARIA : *Arta interpretativă în spectacolele Teatrului Național din Cluj-Napoca*
XXV (1978), p. 43–68

677 SĂVULESCU, MONICA : *Particularități ale limbajului teatral în piesa istorică din ultimul deceniu*
XXIV (1977), p. 17–21

678 STRIHAN, ANDREI : *Reflecții asupra dramei istorice contemporane*
XXIII 1976), p. 8–10

Publicul

679 CARAVIA PAUL, MARILENA LUNCA : *Spectacolul de teatru și cinema din perspectiva sociologiei culturii. Comportamente ale publicului urban*
XXIV (1977), p. 87–123

Arhivă teatrală

680 BOERIU, ION V. : *Date noi despre turneele actorului Gherman Popescu în Transilvania și Banat (1874—1875)*
XXIII (1976), p. 157–161

681 CAZABAN, ION: *Un proiect de teatru simbolist (1914)*
XXI (1974), p. 84–85

682 CAZABAN, ION : *Piesele lui I. L. Caragiale în repertoriul teatrului românesc contemporan (1944—1976)*
XXIV (1977), p. 159–176

683 CIUREA, IOAN : *Adunarea generală de la Abrud din vara anului 1900 a Societății pentru crearea unui fond de teatru român*
XXIV (1977), p. 152–155

684 CIUTESCU, ILIE : *Din iconografia unui spectacol: « Apus de Soare » (1909)*
XXI (1974), p. 97–101

685 CIUTESCU, ILIE : *Din iconografia unui spectacol: « Viforul » la Teatrul Național din București (1909)*
XXIII (1976), p. 172—179

686 FRANGA, GEORGE : *« A scolasticilor de la Blaj... » Prima piesă de teatru românească păstrată în manuscris, 1761*
XXIV (1977), p. 141–142

687 VELESCU, OLIVER : *Cu privire la cea mai veche clădire de teatru din România*
XXI (1974), p. 81–84

III. Recenzii. Note bibliografice. Bibliografii

688 ANDREESCU, MARGARETA : *Teatrul proletar în România*, București, 1977 (Ion Cazaban)
XXV (1978), p. 197–198

689 BĂLEANU, A. și C. BĂLTĂREȚU : *Cultura spectacolului teatral*, București, 1976 (Ion Cazaban)
XXIV (1977), p. 191–193

690 CARANDINO, N. : *Radiografii teatrale*, București, 1976 (Eugen Nicoară)
XXIV (1977), p. 193–194

691 CÂMPEANU, PAVEL : *Oamenii și teatrul*. București, 1973 (Roxana Eminescu)
XXII (1975), p. 104

692 VODĂ CAPUȘAN, MARIA : *Teatru și Mit*, Cluj-Napoca, 1976 (George Chiriță)
XXIV (1977), p. 194–196

693 CURTUI, AUREL : *« Hamlet » în România*. București, 1977 (C. Stihi-Boos)
XXC (1978), p. 203–204

694 ELVIN, B. : *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, București, 1973 (Letiția Gîtză)
XXII (1975), p. 103–104

695 LEVIȚCHI, LEON : *Studii shakespeariene*, Cluj-Napoca, 1976 (C. Stihi-Boos)
XXIV (1977), p. 199–203

696 MASSOFF, IOAN : *Teatrul românesc*, vol. VI, București, 1976 (Ion Cazaban)
XXIV (1977), p. 191

697–698 MÎNDRA, VICU : *Victor Ion Popa*, București, 1975 (C. Paraschivescu)
XXIII (1976), p. 192–193

699 MĂRGINEANU, IOANA : *Frank Wedekind, un precursor*, București 1976 (Adriana Hass)
XXIV (1977), p. 198–199

700 POPA, VICTOR ION : *Mic îndreptar de teatru*, București, 1977 (Ion Cazaban)
XXV (1978), p. 196–197

701 SĂCEANU, AMZA, *Teatrul și publicul*, București, 1977 (George Chiriță)
XXV (1978), p. 200–201

702 *Sémiologie de la représentation — théâtre, télévision, bande dessinée*, Bruxelles, 1975 (George Chiriță)
XXIV (1977), p. 196–198

703 SILVESTRU, VALENTIN : *Clio și Melpomene*, București, 1977 (Ana Maria Popescu)
XXV (1978), p. 199–200

704 STRIHAN, ANDREI; *O aventură estetică cu Teodor Mazilu*, București, 1972 (Letiția Gîtză)
XXI (1974), p. 109–110

705 STRIHAN, ANDREI : *Contururi scenice*, București, 1976 (Ana Maria Popescu)
XXIII (1976), p. 191

706 ȘELMARU, TRAIAN : *Teatru politic — politică teatrală*, București. 1973 (Letiția Gîtză)
XXI (1974), p. 110–111

707 ȘELMARU, TRAIAN : *Premiera de aseară*, București, 1975 (Eugen Nicoară)
XXIII (1976), p. 191–192

708 VIANU, TUDOR : *Scrieri despre teatru*, București, 1977 (Eugen Nicoară)
XXV (1978), p. 195

709 ZAMFIRESCU, ION : *Drama istorică universală și națională*, București, 1976 (Ana Maria Popescu)
XXIV (1977)

Bibliografie — Teatru

710 XXI (1974), p. 119
711 XXII (1975), p. 113–114
712 XXIII (1976), p. 199
713 XXIV (1974), p. 213
714 XXV (1978), p. 213
715 *Indicele analitic al revistei « Studii și cercetări de istoria artei »*, Teatru, Muzică, Cinematografie, I—XX (1954——1973) (Speranța Erca)
XXII (1975), p. 115–130

IV. Cronica

a) *Viața teatrală. Teatru—teatrologie*

716 XXI (1974), p. 103–105 (Medeea Ionescu)
717 XIII (1975), p. 95–98 (Medeea Ionescu)

718 XXIII (1976), p. 181—183 (Medeea Ionescu)
719 XXIV (1977), p. 177—179 (Medeea Ionescu)
720 XXV (1978), p. 184—185 (Medeea Ionescu)
721 *« Cîntarea României »*, XXV (1978), p. 181—182

b) *Sesiuni, simpozioane*

722 *Aniversarea Teatrului Național din București, 1852—1977*
XXV (1978), p. 41—42
723 *Probleme ale istoriei teatrului românesc contemporan* (Ion Cazaban)
XXII (1975), p. 91—95

c) *Călătorii*

724 *O călătorie de studii în Statele Unite* (Medeea Ionescu)
XXV (1978), p. 186—189

B. MUZICĂ

I. Generalități. Metodologia muzicologiei

725 LISSA, ZOFIA : *Conștiința istorică în muzică: binecuvîntare sau blestem?*
XXI (1974), p. 13—27
726 VOICANA, MIRCEA : *Muzică și istorie,*
XXII (1975), p. 37—43

II. Teoria și estetica muzicii. Acustică

727 BARBU—BUCUR, SEBASTIAN : *Propedii ale muzicii psaltice în notație cucuzeliană (I)*
XXI (1974), p. 27—41
728 BARBU-BUCUR, SEBASTIAN : *Propedii ale muzicii psaltice în notație cucuzeliană (II)*
XXII (1975), p. 59—71
729 JALOBEANU, ANCA : *Repere pentru un istoric al esteticii muzicale românești în secolul al XIX-lea*
XXV (1978), p. 29—41
730 MANOLE, OVIDIU : *Noi ipostaze ale cvartei mărite în spațiul sonor cromatic (II)*
XXII (1975), p. 81—91
731 MEȚIANU, LUCIAN : *O metodă de ordonare a structurii muzicale*
XXII (1975), p. 71—81

III. Istoria muzicii

a) *Creație*

732 ȘIRLI, ADRIANA : *O stihiră cu adnotări*
XXI (1974), p. 71—81 / Notă/
733 ȘIRLI, ADRIANA : *Kecragarii din manuscrisele Bibliotecii Academiei (secolele XVII—XIX)*
XXIII (1967), p. 109—119
734 ȘIRLI, ADRIANA : *Manuscrise psaltice din veacul al XVII-lea*
XXIV (1977), p. 125—141 /Notă/
735 ZOTTOVICEANU, ELENA : *Un pseudonim și o problemă nerezolvată. Pe marginea unei piese necunoscute de George Enescu*
XXIII (1976), p. 143—149

b) *Critică muzicală, muzicologie*

736 IANEGIC, ION : *Mihai Iancu Văcărescu, cronicar muzical*
XXIII (1976), p. 167—172 /Notă/
737 ȘIRLI, ADRIANA : *Contribuții ale muzicologiei românești actuale la studiul muzicii bizantine din țara noastră*
XXII (1975), p. 49—59

c) *Viața muzicală; instituții*

738 CATRINA, CONSTANTIN, MIHAI MANOLACHE : *Momente din viața muzicală a Brașovului*
XXI (1974), p. 85—97 /Notă/
739 CATRINA, CONSTANTIN : *George Dima, ctitorul bibliotecilor muzicale românești din Brașov*
XXIII (1976), p. 162—167 /Notă/
740 CATRINA, CONSTANTIN : *Cîntecele transilvănenilor pentru independența națională*
XXIV (1977), p. 142—152 /Notă/

d) *Personalități*

741 SZAUNIG, PETER (R. F. Germania) : *Carl Filtsch, un elev transilvănean al lui Chopin*
XXIII (1976), p. 125—143

IV. Folcloristică. Etnomuzicologie

742 STIHI-BOOS, CONSTANTIN : *Considerații asupra continuității gîndirii folcloristice și etnomuzicologice a lui Constantin Brăiloiu*
XXIII (1976), p. 119—125
743 SULIȚEANU, GHIZELA : *Premise teoretice pentru studierea folclorului muzical românesc din secolul al XIII-lea*
XXV (1978), p. 3—29

V. Sociologie, psihologie, pedagogie

744 ALEXANDRESCU, LUCIA-MONICA, VLADIMIR POPESCU-DEVESELU : *Perspectivele festivalului ca formă de difuzare a muzicii*
XXII (1975), p. 43—49
745 COBIANU-BĂCANU, MARIA : *Considerații sociologice despre locul muzicii în contextul cultural contemporan*
XXV (1978), p. 165—181

VI. Recenzii și note bibliografice. Bibliografie. Discografie

746 BENTOIU, PASCAL : *Deschideri spre lumea muzicii,* București, 1973 (Clemansa—Liliana Firca)
XXI (1974), p. 112—116
747 BREDICEANU, TIBERIU : *Scrieri,* București, 1976 (Elena Zottoviceanu)
XXIV (1977), p. 211—213
748 BRÎNCUȘI, PETRE, N. CĂLINOIU : *Muzica în România socialistă,* București, 1973 (Elena Zottoviceanu)
XXI (1974), p. 111—112
749 BURADA, TEODOR : *Opere* , vol. I—II, București, 1974 (Anca Jalobeanu)
XXIV (1977), p. 210—211
750 COLLAER, PAUL : *La musique populaire traditionnelle en Belgique,* Bruxelles, 1974 (Emilia Comișel)
XXIII (1976), p. 193—196
751 COSMA, OCTAVIAN LAZĂR : *Hronicul muzicii românești,* vol. II, București, 1974 ; vol. III, București,

1975 (Constantin Stihi-Boos)
XXIV (1977), p. 203—208

752 COSMA, OCTAVIAN LAZĂR : *Hronicul muzicii româneşti*, vol. IV, Bucureşti, 1976 (C. Stihi-Boos)
XXV (1978), p. 205—210

753 *Enesciana*, vol. I *(La personnalité de Georges Enesco)*, Bucureşti, 1976 (Vasile Şirli)
XXIV (1977), p. 208

754 LEIBOWITZ, RENÉ : *Le Compositeur et son double*, Paris, 1971 (Vladimir Popescu-Deveselu)
XXII (1975), p. 108—109

755 MACARIE IEROMONAHUL : *Opere*, vol. I, Bucureşti, 1975 (Vasile Şirli)
XXIV (1977), p. 208—209

756 PRICOPE, EUGEN: *Constantin Silvestri. Între străluciri şi... cîntece de pustiu*, Bucureşti, 1975 (Lucia Alexandrescu)
XXIV (1977), p. 209—210

757 TODUŢĂ, SIGISMUND : *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, Bucureşti, 1973 (Gheorghe Firca)
XXII (1975), p. 107—108

758 TOMESCU, VASILE : *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*, Bucureşti, 1973 (Constantin Stihi-Boos)
XXII (1957), p. 105—107

Bibliografie — Muzică

759 XXI (1974), p. 119—120 (B/rânduşa/ C/ăplescu/).
760 XXII (1975), p. 114
761 XXIII (1976), p. 199
762 XXIV (1977), p. 213—214
763 XXV (1978), p. 213—214
764 *Indicele analitic al revistei « Studii şi cercetări de istoria artei », Teatru, Muzică, Cinematografie, I—XX (1954—1973)* (Speranţa Erca)
XXII (1975), p. 115—130

Discografie

765 *Discografie selectivă « Electrecord »* (Anca Jalobeanu)
XXIII (1976), p. 200—201
766 XXIV (1977), p. 215—217 (Anca Jalobeanu)

VII. Cronica

a) *Muzică*

767 *Al VI-lea festival internaţional « George Enescu » (11—18 septembrie 1973)* (Alfred Hoffman)
XXI (1974), p. 105—106

768 *Muzică—Muzicologie. Festivaluri muzicale româneşti în anul 1974* (Alfred Hoffman)
XXII (1975), p. 98—100

769 *Spicuiri din agenda muzicală a anului 1975* (Vasile Şirli) XXIII (1976), p. 183—184

770 *Viaţa muzicală* (L/uminiţa/Constantinescu)
XXIV (1977), p. 179—181

771 *« Cîntarea României »*,
XXV (1978), p. 181—186

772 *Viaţa muzicală bucureşteană* (Elena Zottoviceanu)
XXV (1978), p. 189—190

b) *Muzicologie*

773 *Simpozionul « Musica Antiqua Europae Orientalis », Bydgoszcsz, 1975* (Elena Zottoviceanu)
XXIII (1976), p. 185—186

774 *Două manifestări privind aspecte ale vieţii populare în Europa* (Irina Dragnea—Comişel)
XXIII (1976), p. 186—187

775 *Critică şi perspectivă istorică. Puncte de vedere* (Grigore Constantinescu)
XXV (1978), p. 85—87

C. CINEMATOGRAFIE

I. Teorie şi critică de film

776 *Critică şi perspectivă istorică. Puncte de vedere* (Cristina Corciovescu)
XXV (1978), p. 87—89

777 VASILESCU, OLTEEA : *Contribuţii teoretice la utilizarea cinematografului în învăţămînt*
XXV (1978), p. 149—164

II. Sociologia filmului

778 CANTACUZINO, ION, *Pentru o cercetare sociologică a fenomenului cinematografic românesc*
XXI (1974), p. 41—52

III. Spectacolul cinematografic

779 GHEORGHIU, MANUELA : *Ecoul patriotic al filmului « Independenţa României » (1912) în conştiinţa epocii*
XXIV (1977), p. 3—8

780 VASILESCU, OLTEEA : *Filmul « Independenţa României » în oraşele transilvănene* /Notă/
XXIV (1977), p. 157

781 SÎRBUŢ, IOSIF : *Primul film românesc la Arad: « Războiul independenţei române 1877—78 »* /Notă/
XXIV (1977), p. 155—157

IV. Producţie de film

782 GHEORGHIU, MANUELA : *Filmele româneşti de război, trepte ale unei evoluţii specifice genului* (II)
XXI (1974), p. 53—59

V. Analiza de filme

783 VASILESCU, OLTEEA : *Filmul de actualitate, o necesitate permanentă*
XXII (1975), p. 9—17

784 GHEORGHIU, MANUELA : *Epopeea naţională şi filmul istoric românesc*
XXIII (1976), p. 6—8

VI. Scriitorii şi filmul

785 CANTACUZINO, ION : *Camil Petrescu şi filmul românesc*
XXII (1975), p. 29—36

VII. Recenzii. Note bibliografice. Bibliografii

786 *Cinematograful românesc contemporan* (Marina Constantinescu)
XXIV (1977), p. 185—188

787 GHEORGHIU, MANUELA : *Filmul și armele*, București, 1976 (Ion Toboșaru)
XXVI (1977), p. 190–191
788 POTRA, FLORIAN : *O voce din off*, București, 1973 (Olteea Vasilescu)
XXI (1974), p. 116–117
789 RADO, PETRE : *Labirintul umbrelor*, București, 1975 (Paul Silvestru)
XXIII (1976), p. 197
790 SUCHIANU, D. I. : *Cinematograful, acest necunoscut*, București, 1973 (Olteea Vasilescu)
XXII (1975), p. 109–111
791 SUCHIANU, D. I., CONSTANTIN POPESCU : *Drumuri, destine, climate* București, 1977 (Olteea Vasilescu)
XXV (1978), p. 210–211

Bibliografie — Cinematografie

792 XXII (1975), p. 114
793 XXIII (1976), p. 199
794 XXIV (1977), p. 213
795 XXV (1978), p. 215
796 *Indicele analitic al revistei « Studii și cercetări de istoria artei », Teatru, Muzică, Cinematografie, I—XX (1954—1973)* (Speranța Erca)
XXII (1975), p. 115–130

VIII. *Cronica*

a) *Film-Filmologie*

797 XXI (1974), p. 106–108 (Manuela Gheorghiu)
798 XXII (1975), p. 100–102 (Manuela Gheorghiu)
799 XXIII (1976), p. 187–189 (Paul Silvestru)
800 XXIV (1977), p. 181–183 (Manuela Gheorghiu)
801 XXV (1978), p. 190–193 (Manuela Gheorghiu)

b) *Necroloage*

802 *Recitind scrierile lui Ion Cantacuzino* (Manuela Gheorghiu, George Littera, Florian Potra, B. T. Ripeanu, Olteea Vasilescu)
XXIII (1976), p. 145–155

D. INDICE DE NUME DE AUTORI
(Studii, note, recenzii, bibliografie, discografie, cronică)*

*) *Abreviații:* b = bibliografie; c = cronică; d = discografie; n = notă; r = recenzie.

E. INDICE DE NUME*)

* *Abrevialii:* c = cronică ; n = notă ; r = recenzie.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ALEXANDRU ODOBESCU, vol. IV, **Tezaurul de la Pietroasa**, ediție îngrijită, introducere, comentariu și note de MIRCEA BABEȘ, Studii arheologice de RADU HARHOIU și GH. DIACONU, 1976, 1 080 p., 24 pl., 88 lei.

BARBU BREZIANU, **Brâncuși în România**, ed. a II-a revăzută și adăugită, 1976, 315 p., 57 lei.

Enesciana, I, La personnalité artistique de Georges Enesco. Travaux de la Première Session Scientifique du Centre d'Etudes Georges Enesco, Bucarest, 19 Septembre 1973, 1976, 182 p., 27 lei.

MACARIE IEROMONAHUL, **Opere**, vol. I, **Theoreticon**, ediție îngrijită, cu un studiu introductiv și transliterare de TITUS MOISESCU, 1976, 92 p., 32 p. facs., 6 pl., 31 lei.

Muzica și publicul, coordonatori: MIRCEA VOICANA, LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU și VLADIMIR POPESCU-DEVESELU, 1976, 136 p., 8,50 lei.

Actes du VII[e] Congrès International d'Esthétique. Proceedings of the VII[e] International Congress of Aesthetics, Bucarest, 28 Août–2 Septembre 1972, vol. I, 1976, 1 027 p., 28 lei; vol. II, 1977, 692 p., 43 lei.

GRIGORE SMEU, **Relația socio-autonom în artă**, 1976, 152 p., 6,25 lei.

ION FRUNZETTI și GEORGE MUNTEAN (sub. red.), **Arta și literatura în slujba independenței naționale**, 1977, 239 p., 28 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
- SERIA ARTA PLASTICĂ
- SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
- SÉRIE BEAUX-ARTS
- SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS – BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTERATURE COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOZOFIE

REVISTA DE PSIHOLOGIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES
- SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
- SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ȘI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 27, P. 1–184, BUCUREȘTI, 1980



c. 2378 Tiparul executat de Întreprinderea Poligrafică «Informația», București

Lei 25